学校代码：10270　　分类号：　　学号：142200150

上海师范大学

硕士学位论文

唐代军乐研究

学　　院：人文与传播学院

专　　业：史学理论与史学史

研究方向：唐代文献与文化

研究生姓名：邱　炎

指导教师：俞　钢　教授

完成日期：2017年05月

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名：邱炎 日期：2017.5.25

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名：邱炎 导师签名：俞炳 日期：2017.5.25

摘 要

本文是对唐代军乐这一特殊的音乐现象进行的较为系统和全面的研究，旨在通过制度史、礼制、乐府学、政治史等多角度、跨学科研究的尝试，对唐代军乐进行建设性的梳理和考辨，全文共分五章。

首先，笔者对唐代军乐的载体进行了考察，包括组织机构、乐人、乐器、舞服等要素。笔者认为，唐代军乐的主要承担者为太常寺中的鼓吹署，由鼓吹乐人负责演奏。乐人在唐代律法社会的背景下，身份与地位有着特殊的“二重性”。在专业技术上，鼓吹乐人未必低劣。军乐所用乐器也有其特殊性。

其二，笔者考察了军乐文本与行用的问题，笔者认为，在唐代典制“同用”“独用”原则的背景下，严格意义上的军乐只属于“独用”性质，而“同用”性质只是参考其他诸礼，如吉礼而作，本身属于雅乐而非军乐。这个原则在典章制度的制作中普遍适用。在“独用”的背景下，军乐的行用问题，包括凯乐、鼓吹的颁赐和仪式用乐三个方面。

其三，笔者考察了军乐的乐辞，认为军乐乐辞包括早期不入乐但和军乐有着源流关系的谣辞、入乐后的歌辞，以及发展成熟后的横吹曲辞和鼓吹曲辞等。谣辞、歌辞、曲辞在军乐的制作、传播、功能、内涵等方面各有不同，其与军事的性质亦有紧密度上的高低之分。

其四，笔者分两章考察了军乐的特点、地位和影响。笔者认为，在共性特点上，主要表现为“建威扬德，风敌劝士”；在个性特点上，则主要表现与胡乐和燕乐的融合，以及带有边镇和民间的色彩。在地位上，唐代军乐在音乐和文化中占有重要地位。在影响上，军乐在乐制、礼制等方面对后世都有深远影响，并远播域外。

关键词：唐代；军乐；军礼；乐辞；特点

Abstract

My dissertation aims to carry a substantive and thorough research on military music in Tang Dynasty,which woven by institutions,royal rituals,lyric poetries and political discourses.Via a multidisciplinary approach,my dissertation will finish both textual criticism and observations in five parts.

First,I study the actual circumstance of Tang Military Music,containing elements like organizations,musicians,instruments,costumes and so on.My argument is that main performers of Tang Military Music were *Guchui* players and *Guchui* Department subordinated to *Taichang*.In the context of laws and decrees in Tang Dynasty, identities and social status of *Guchui* players were different.Regarding to professional skills,*Guchui* players were not so inferior,when the instruments of military music had identical features.

Second,I study texts of Tang Military Music and their performing.When there are differences between “Shared using” and “Specific using”,according to Tang’s stipulations,Tang Military Music in narrow sense was essentially “Specific using”. Even we could find some instances for its “Shared using”,they were all performed in accordance with other rituals like Ji Ritual,which made these music performances belong to Court Music but not Military Music.According to this kind of “Specific using”,the performing of Military Music involved Victory Music,Bestow of *Guchui* and Ritual Music.

Third,I study lyrics of Military Music.The lyrics of Military Music involved general music lyrics,lyrics for developed *Hengchui* and *Guchui* Music,and some unofficial folk’s lyrics which had genealogical relations with formal Military Music. These three different lyrics shared variety in composing,distributing,functioning and referring,when different lyrics had diverse degree of relevance with military affairs.

Fourth,I study features,status and effects of Military Music in two parts.My studies note that,common objective shared by kinds of Military Music was “Establishing Credibility and Prestige,Satirizing Enemies and Boosting Morale”. Looking at the specific features,we find the fusion of foreign music and feasting music and new elements from borderland and folk in Tang Military Music.Regarding to status,Military Music took an essential position in music and culture of Tang Dynasty.In addition,Military Music had profound and internationally far-reaching impacts on music and rituals of future generations.

Key Words:Tang Dynasty；Military Music；Military Rituals；Music Lyrics；Features of Military Music

目 录

摘 要 I
目 录 IV
绪 论 1
一、缘起 1
二、学术史回顾 2
三、军乐的内涵与外延 12
四、主要观点 16
第一章 唐代军乐的机构及配备 18
一、组织机构 18
二、乐人 22
三、乐器 26
第二章 唐代军乐的文本与行用 40
一、典章制度中的“同用”“独用”原则 40
（一）典制中的“同用”“独用”现象 41
（二）“同用”“独用”原则的来源与发展 43
（三）“同用”“独用”原则产生的文化背景和意义 46
（四）“同用”“独用”视角下的军礼与军乐 48
二、军乐的行用 49
（一）凯乐 49
（二）鼓吹的颁赐 52
（三）仪式音乐 54
第三章 唐代军乐的乐辞 59
一、谣辞与歌辞 60
二、鼓吹曲辞 61
三、横吹曲辞 66
第四章 唐代军乐的特点 73
一、“建威扬德，风敌劝士” 73
二、“胡乐新声” 74
三、“雅俗之辨” 76
四、“礼制下移” 79
第五章 唐代军乐的地位与影响 84
一、军乐的地位 84
二、军乐的影响 88
（一）乐制 88
（二）礼制 89
（三）域外 94

结 语 98
附录一 关于“高宗连续二十八年未观《破阵乐》”一事考辨 101
一、问题的提出 101
二、关于“高宗永徽二年不观《破阵乐》”一事考 103
三、关于“高宗仪凤三年复奏《破阵乐》”一事考 113
四、余论 120
附录二 《秦王破阵乐》谱（A）（B） 123
主要参考文献 128
致 谢 137

绪 论

一、缘起

在传统的唐代音乐史研究当中，雅乐和燕乐占有最重要的地位，这体现在两个方面：一是古代典籍如正史乐志、典志体史书等对雅乐和燕乐的丰富记载；二是古往今来文人与学者在各种笔记、小说、文集中对雅乐与燕乐的关注、讨论与研究。毫无疑问，后者建立在前者的基础之上，并受到前者所提供的史料、史料中的立场和价值取向的强烈影响和制约，唐代音乐史的基本研究格局也因此而建立。所以，在以往的认识当中，唐代音乐史的研究是以雅乐和燕乐为主体的研究。而对于一些特殊的乐种，如琴乐（主要指古琴音乐）、[1]军乐等，研究者们往往关注的不够。

与琴乐不同的是，唐代的军乐集合了丰富的意蕴，这体现在它与礼制、军事活动、政治文化都发生了密切的联系。换而言之，对唐代军乐的研究便不应该仅仅停留在音乐学的层面，而应尝试从不同视角切入，揭示其在文学、礼制、政治史等诸层面的内容与意义，以期在此基础上形成对唐代军乐的系统性认识。

另外，笔者在考察了唐代军乐的学术史之后发现，学界尚无对此课题独立且较为全面的系统研究。虽然在已经步入 21 世纪的今天，关于唐代研究的学术史不断得到丰富和更新，[2]如胡戟主编的《二十世纪唐研究》即为其中代表，但由于负责各部分的撰写者水平参差不一，掌握的资料也有相当程度的高下之分，稍加细读都能感觉到不同章节的较大差距。造成这种差距既有学术史上的原因，也有撰写者本身的原因。以专门领域来看，由于政治史、制度史集中了相当一批大家和经典论著，研究的广度和深度自非其他领域可比；以时限来看，唐前期的研究又较唐后期更为丰满和深刻。在这种背景对比下，部分相对偏门领域的研究则相形见绌。以艺术部分中音乐一节为例，无论在资料搜检、目录编排还是遣词造句方面都存在着很多漏洞，如目录编排方面列有：

[1] 按：唐代古琴音乐较多集中于琴诗、古琴音乐美学和文化史意义、古琴与文人关系等的研究。相较于雅乐和燕乐研究的繁荣状况来看，琴乐研究在广度和深度上都有继续挖掘的必要。可参考孙正夷：《唐代琴文化初探》，复旦大学 2010 年硕士论文；李祥霆：《论唐代古琴演奏美学及音乐思想》（上），《中央音乐学院学报》，1995 年第 3 期；李祥霆：《论唐代古琴演奏美学及音乐思想》（下），《中央音乐学院学报》，1995 年第 4 期。

[2] 按：这包括较长时间段的学术综述，如张国刚：《二十世纪隋唐五代史研究的回顾与展望》，《历史研究》2001 年 02 期，此文实际上是氏著《隋唐五代史研究概要》（天津教育出版社，1996 年）的精简与修改版；黄正建：《改革开放三十年来的隋唐五代史研究》，《河北学刊》，2008 年 06 期；吴宗国：《我看隋唐史研究》（上），《文史知识》，2006 年 04 期；吴宗国：《我看隋唐史研究》（下），《文史知识》，2006 年 05 期等。亦包括每年登载于《中国史研究动态》的“隋唐五代史研究综述”。这些构成了新世纪以来隋唐五代史研究的基本面貌。

（一）关于燕乐

（二）关于音乐思想

（三）关于雅乐

（四）关于曲子

（五）关于散乐

（六）敦煌音乐史料研究

（七）关于中原音乐文化的西传

（八）结语[1]

可见，其编排是一种混乱而不平行的逻辑结构，是一种点而非面式的阐释方式，是一种“抓取”而非“网罗”式的搜集方法。如其中“音乐思想”一目，放在燕乐、雅乐之间就显得很突兀，而细看其内容，原来只是关于唐太宗论乐进而言及太宗的音乐思想，而对于研究唐太宗音乐思想的论著，对于唐代其他士人如王维、元稹、白居易等人音乐思想，对于唐代民间的音乐思想等方面却都所付阙如，最后又以“大哉！太宗”结尾，[2]让人感觉有些啼笑皆非。而一种严肃、深刻、完备的“百年来唐代音乐史研究综述”式的学术史论著，迄今尚未有学者整理出来，不能不说是一种遗憾，也不能不说是一种急需了。

因此，笔者意欲对唐代军乐这一特殊历史文化现象进行较为独立和全面的研究，以期能对唐史研究中关于军乐研究的缺憾起到一定程度的匡补作用，虽然这种研究目前还处于初创和尝试的阶段，但笔者希望通过此研究，能够对唐代军乐的一些基本问题进行梳理和考辨，以引发进一步的思考。

二、学术史回顾

唐代军乐研究的课题，从其在学术史中的地位来说，属于中国古代史研究、中国音乐学与中国音乐史特别是军乐史研究、中国古代文学史研究、中国礼制史研究、中国军事史研究、中国艺术史与思想史研究等的交叉课题。毫无疑问，在历史进程中“军乐”的概念是逐渐清晰的，从大的历史发展脉络来说，这体现在由古代文献中如“短箫铙歌，军乐也”之类对“军乐”的零星记载，[3]到今日对“军乐”这一历史现象的整体研究。[4]这是符合事物发展规律的，即事物在其方

[1] 胡戟等主编：《二十世纪唐研究》，北京：中国社会科学出版社，2002 年，“目录”第 7 页。
[2] 胡戟等主编：《二十世纪唐研究》，北京：中国社会科学出版社，2002 年，第 664 页。
[3] 或“鼓吹，军乐也”。[东汉]刘珍等撰，吴树平校注：《东观汉记校注》，北京：中华书局，2008 年，第 159 页；[晋]崔豹：《古今注》，北京：中华书局，1985 年，第 11 页；[宋]郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年，第 223 页；[明]胡震亨：《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981 年，第 122 页。
[4] 如任方冰：《中国军乐史研究》，中央音乐学院博士后出站报告；陆毅刚：《中国军乐史》，北京：解放军出版社，2015 年。

兴未艾之时，人们往往对它的内涵与外延尤其是历史地位，并没有清晰的认识，而当人们对其有足够的历史反思与认知的时候，比如事物概念的明确化——军乐概念的确立，事物本身已经度过了它的繁盛期。“军乐”这一历史文化现象即是这一规律的体现。

对唐代军乐的研究，学界呈现出一种较不平衡的研究态势，这主要体现在两个方面：

一方面，长期以来军乐依附于中国古代音乐史和军乐史的大课题下，并无独立的研究著作。杨荫浏《中国古代音乐史稿》、岸边成雄《唐代音乐史的研究》（乐制篇）与《唐代音乐史的研究续卷》（乐理篇・乐书篇・乐器篇・乐人篇）等音乐史经典论著也只是提及军乐中的个别历史现象，[1]如鼓吹、卤簿、短箫铙歌等，其他后续音乐史论著也未在前此基础上做出反思与改变，可等之自郐以下。值得一提的是，岸边成雄在其书中不止一次提到，诸如军乐、琴乐这样特殊的乐种实际上独立性很强，较少会受到燕乐、胡乐的影响，所以他的唐代音乐史的研究实际上是唐代燕乐史的研究。仅见的以“唐代军乐”为主题的论文是李里于1963年发表于台湾《自立晚报》的《唐代的军乐》，[2]但该文的性质非研究性论文，而更偏重于普及绍介，其内容概括地介绍了唐代军乐的构成、乐器、乐曲等，并无具体研究，内容涵盖也不全面，虽然可以说是目前所知的唐代军乐的开山之作，但研究的深度和广度是远远不够的。

而后，唐代军乐这一独立的课题又回到了“军乐史”的大课题之下。如1984年国立台湾师范大学常朝栋的硕士论文《中国军乐发展之研究》，就从军乐编制、军中用曲、乐器分类等方面研究了中国军乐史的演变。[3]另外，施宽平《军乐的发展与研究》、少潢《中国古代的军乐》、高德祥《中国古代军乐发展》、柳羽《中国古代军乐》等短篇文章，[4]都对中国古代的军乐进行了概括的介绍。

任方冰的博士后出站报告《中国军乐史研究》，对中国古代军乐史也作了一定程度的梳理和辩证，其中唐代部分主要从鼓吹威仪、军礼用乐及其他用乐三个方面进行论述。他的博士论文《明清军礼与军中用乐研究》后得以出版，为国内不多见的有关军乐的断代研究。[5]此书用词较为谨慎——“军中用乐”而非“军乐”，说明“军乐”这一概念的内涵及外延仍需辨析。另外，任氏对明代军乐的研究更多地是将其置于军礼的背景下思考，这种方式的研究利在于还原了军乐的

[1] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981年；[日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》（乐制篇），台北：台湾中华书局，1973年；[日]岸辺成雄《唐代音楽の歴史的研究〈続巻〉》（楽理篇・楽書篇・楽器篇・楽人篇），大阪：和泉書院，2005年。

[2] 李里：《唐代的军乐》，台湾《自立晚报》，1963年7月24日。

[3] 常朝栋：《中国军乐发展之研究》，国立台湾师范大学硕士学位论文，1984年。

[4] 施宽平：《军乐的发展与研究》，政治作战学校内部论文，1978年；少潢：《中国古代的军乐》，《广播周报》，1941年第194期；柳羽：《中国古代军乐》，《民族民间音乐》，1987年第6期第9页。

[5] 任方冰：《明清军礼与军中用乐研究》，北京：中央音乐学院出版社，2014年。

礼的背景，使针对古代礼乐文明的研究显得不那么偏狭，即过分关注礼的研究而忽视乐。而问题在于：第一，既然把军乐放在军礼的背景下研究，又何必使用“军中用乐”这样语义模糊的语词呢？因为“军中用乐”毫无疑问包括了军礼之外的音乐形式，如军中的娱乐用乐，这在研究视域上是冲突的。第二，忽视了军乐除礼之外的内涵，如与依赖的载体、歌辞、以及政治的关系等。

陆毅刚的《中国军乐史》一书，对中国军乐史的源流与发展确实有梳理之功，但其书结构略为失衡——较重于近现代军乐的发展，而对于古代军乐，很多问题并没有得到解决，如鼓吹乐的内涵，他认为鼓吹乐就是军乐，这就忽视了鼓吹作为音乐形式应用的广泛性，把两个具有不同意涵的音乐现象等而言之了。[1]

另一方面，军乐的内涵并没有得到充分挖掘，学界满足于对军乐中一种或几种意涵的片面研究，而缺少对军乐的整体性、全面的研究。比如，军乐包括什么内容？依赖于怎样的组织机构——如官署、乐人、乐器等？军乐与军礼以及其他诸礼的关系为何？军乐与其他音乐现象在当时的政治背景下有什么表现，这些表现体现出军乐怎样的作用？这些表现与当时的具体的政治事件和宏观的政治文化有什么样的关系？在军乐这一音乐现象中，一些观念史的范畴——如“雅”与“俗”的关系是怎样的？

长期以来，由于对军乐的研究理所当然地被认为是音乐史界的任务，传统史学界多囿于政治史、制度史的研究范式，对音乐现象关注不足。新史学以来，史学研究范式的拓宽大大改变了史学研究的视野，从研究内容上看，大到比较各民族文化的宏观史学，小至妇女、疾病等社会史专著，似乎没有什么历史客体不在史家的关注范围之内；从所属的现代学科来看，科技史、心理史、新文化史等蔚为大观。但让人感觉困惑的是，对音乐的关注与研究似乎并不在上述范围之内，古代音乐似乎只是文化史中一个无足轻重、只需蜻蜓点水式研究的部分，而音乐史界只需要对音乐现象做出音乐学式的分析，至多考虑其产生的文化背景即可，而不用具体地分析每个音乐事件与当时的现实政治的关系，这种失衡在中国学界尤著，这是对司马迁“学究天人”思想的一种放弃，即不必全面的考察历史客体，而满足于对一种或几种历史客体进行狭而窄的研究，简单且通俗地说，这是一种“通才”和“专才”的矛盾。

如前文所指，任方冰的《明清军礼与军中用乐研究》更多的只是从礼制的角度考虑军中用乐的问题，而传统礼制史的研究，对乐大多一笔带过。笔者注意到，这一弊病在李蓉的《隋唐军事征伐礼仪》得到部分纠正，她让乐制在军礼的研究中得到了应有的体现，但其关注点为征伐礼仪，而对于军礼中的其他礼仪，如校阅礼仪、田猎礼仪、射礼、傩礼、合朔伐鼓礼等及其相应的军乐使用情况，所付

[1] 陆毅刚：《中国军乐史》第二章，北京：解放军出版社，2015 年。

阙如，这也是需要补足和后续研究的。[1]此外，如卫亚浩的博士论文《宋代乐府制度研究》，特辟一章对宋代的军乐进行阐述，可惜其只是从制度史的角度研究军乐，宋代军乐的内涵并没得到足够的挖掘。[2]总之，以上研究都反应了一个问题，即对于军乐的研究亟待一种全面的整体性研究，即使这种研究是断代性质的。

为了对唐代军乐进行相对独立、全面、整体的研究，笔者认为，应至少从以下几个方面入手：

第一，唐代军乐所依附的载体。唐代军乐这一音乐现象依赖于一定的载体而呈现，即官署、乐人、乐器等。就官署而言，唐代掌管音乐的机构最初为兼管礼的太常寺，而后出现了教坊和梨园。负责军乐演奏的官方机构为太常寺下的鼓吹署。对于以上音乐机构的研究以教坊为最著，原因主要是唐玄宗朝音乐文化之盛为唐代诸帝之最，在这种好乐风尚的影响下，史籍对这种现象的记载自然比较丰富，如唐人崔令钦的《教坊记》就对教坊这一机构及其附带的音乐现象作出了专门记载，今人任中敏《教坊记笺订》则对这一笔记做了详细的考证。[3]如果不考虑研究视野，事物的历史地位某种程度上决定了研究者的关注度和研究力度。就大的潮流来说，唐代的雅乐处于不断衰微的过程，伴之而起的是俗乐（燕乐）和胡乐的逐渐兴盛，在这样的背景下，负责雅乐的制定和表现的机构——太常寺的受重视程度自然不如教坊、梨园，所以对它的研究也多限于传统制度史。岸边成雄《唐代音乐史的研究》、张国刚《唐代官制》、秦序《中华艺术通史·隋唐五代卷上》等都对太常寺的构成、职能和作用作了相应介绍。[4]

从乐人来说，学界的关注点主要集中在以下几个方面：1、乐人概念。因为乐人在历史典籍中常以“音声人”“乐伎”“乐工”等名称出现，这反映了乐人团体背后的历史复杂性与多样性，所以引来很多学者的辨析，如岸边成雄在《唐代音乐史的研究》中认为，只有“太常音声人”和“乐户”是有一定制度之称谓的乐人，其余像“乐工”“鼓人”等都是无特定意义之男女乐人的统称；[5]毛水清《唐代乐人考述》则把唐代的乐人分为宫廷音乐家、民间音乐家和文人音乐家三类。[6]2、乐人阶级、律法地位和乐籍制度。黄现璠《唐代社会概略》、玉井是博《支那社会经济史研究》、岸边成雄《唐代音乐史的研究》等著作分别从乐人的身份、阶级、等方面阐述了乐人的社会属性。[7]3、乐人的生活。最初对乐人的生平和生活做出专门梳理的是岸边成雄《唐代音乐史的研究续卷》中的“乐人篇”，毛水

[1] 李蓉：《隋唐军事征伐礼仪》，北京：国防工业出版社，2015 年。
[2] 卫亚浩：《宋代乐府制度研究》，首都师范大学博士学位论文，2007 年。
[3] [唐]崔令钦撰，任中敏笺订：《教坊记笺订》，南京：凤凰出版社，2013 年。
[4] 张国刚：《唐代官制》，西安：三秦出版社，1987 年；秦序：《中华艺术通史·隋唐五代卷上》，北京：北京师范大学出版社，2006 年。
[5] [日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》（乐制篇），台北：台湾中华书局，1973 年，第 130-132 页。
[6] 毛水清：《唐代乐人考述》，北京：东方出版社，2007 年。
[7] 黄现璠：《唐代社会概略》，北京：商务印书馆，1936 年；[日]玉井是博：《支那社会経済史研究》，東京：岩波書店，1942 年。

清《唐代乐人考述》则以小传的形式对唐代文献中的乐人进行了勾稽和整理，形成了较为完整的唐代乐人的传记。[1]

乐器一直是音乐史中吸引方家关注的重点。日本东洋音乐学会编集的《唐代の楽器》、林谦三《东亚乐器考》等，从整体考证了唐代的乐器。[2]齐柏平《唐诗乐器管窥》、刘洋博士论文《唐代宫廷乐器组合研究》等，则从不同角度，如唐诗、宫廷乐器等方面对唐代乐器进行了相关研究。[3]这种思路是有一定启发性的，仿此我们可以进行唐代笔记小说中的乐器、唐代民间乐器等课题的研究。再者就是考古式的乐器介绍，如傅芸子《正仓院考古记》、韩昇《正仓院》中有关唐代乐器部分，对日本正仓院展出的唐代乐器都有相关介绍、说明以及考证。[4]

必须注意的是，本作为具有特殊乐音的一些乐器，在历史变化的过程中，逐渐获得和丰富了自身的意涵，成为具有一定概括力的乐种概念，而它自身作为本意的概念却被人们所忽视或混淆。这本是事物发展的常见规律，如鼓吹，本意仅作为鼓乐和吹奏乐的特殊乐种，其用途不过用于宴会享乐，后来发展成为砥砺将士、奖励军功的特殊音乐形式，从而和军事活动紧密联系起来，致使很多人混淆军乐和鼓吹乐的区别和联系，认为军乐就是鼓吹乐。同样的例子，还有短箫铙歌。但不管怎么说，鼓吹在获得更多的内涵之后，逐渐和很多政治、军事活动发生联系，所以关于鼓吹的研究相对较多就自然可以理解。然而比较遗憾的是对鼓吹乐的各种研究，多限于两汉魏晋南北朝一段，对于唐代鼓吹乐及其在政治、军事中的表现，研究者似乎注意不够。

第二，唐代军乐与军礼的关系。关于礼的研究，从汉代以来便为学术界和思想界所重，总的来看分为二途：一是关于礼经文本的研究，包括字义词义的阐释、名物的考证、文本的校勘等方面；二是关注于礼背后的思想文化背景，从礼的实践角度进行研究，包括礼法、礼俗、礼学等方面。

在五礼思维的影响下，相较于吉礼、凶礼、嘉礼、宾礼，军礼研究显得十分薄弱，而从军礼的角度研究军乐与军礼关系的著作更是少之又少。国内较早对军礼做过系统梳理的是胡戟的《中国古代礼仪》和《中国文化通志·礼仪志》，[5]后者更是把军礼分为“征伐之礼”“校阅之礼”“田猎之礼”“巡狩之礼”和“救日之礼”，对军礼研究的细化贡献颇著。而后研究礼制的综合性论著似乎并未在军礼已有研究成果的基础上推进，如陈戍国《中国礼制史·隋唐卷》对隋唐的军礼

[1] 毛水清：《唐代乐人考述》，北京：东方出版社，2007 年。
[2] 東洋音楽學會編集:《唐代の楽器》，東京：音楽之友社，1968 年；[日]林谦三，钱稻孙译:《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年。
[3] 齐柏平：《唐诗乐器管窥》，北京：中央音乐学院出版社，2013 年；刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院博士学位论文，2008 年。
[4] 傅芸子：《正仓院考古记》，上海：上海书画出版社，2014 年。韩昇：《正仓院》，上海：上海人民出版社，2007 年。
[5] 胡戟：《中国古代礼仪》，西安：陕西人民出版社，1994 年；氏著：《中国文化通志·礼仪志》，上海：上海人民出版社，1998 年。

只是史料的罗列和浅评，研究的深度和广度都略显不足。[1]同样的著作，还有任爽的《唐代礼制研究》。[2]即使新近出版的礼制大著——吴丽娛主编的《礼与中国古代社会》亦非大而全式的研究，而是结合分卷著者所长的集合之作。隋唐部分由吴丽娛和雷闻主笔，侧重于《开皇礼》《贞观礼》《显庆礼》《开元礼》等国家礼制的制定行用研究与祭祀礼的专题研究，对军礼着墨不多，实为遗憾。[3]日本学者丸桥充拓对军礼有足够的关注，其《唐宋變革期の軍禮と秩序》一文从唐宋变革理论的视角出发，考察了唐代五礼下的军礼实施状况、帝国秩序等几个方面。[4]

就具体的军礼实践而言，丸桥充拓则侧重于军礼实践中讲武礼和田猎礼的探讨，对其他的军礼实践并没有专门论述。截止目前，军礼研究的基本趋势仍然为点的研究而非面的研究，这体现在不同学者对军礼中射礼、讲武礼、献俘礼、征伐礼等方面的研究。早稻田大学的中国学者王博尝试从军礼中的献俘礼、讲武礼等方面考察，发表了《獻俘禮から見た唐宋軍禮の變容》《唐代軍禮における“獻俘禮”の基本構造》《唐宋における皇帝秩序の變容—獻俘禮を手がかりにして》《关于唐代的讲武礼》等一系列文章。[5]王建歧曾翻译了其中一篇——《唐代献俘礼的构造与皇帝权力》，主要从皇帝的权力构造来考虑军礼问题，角度颇新颖。[6]其余如韩国学者金相范《唐代讲武礼研究》、王瑜《关于中国古代“讲武礼”的几个问题——以唐代为中心》、日本学者丸桥充拓《中国射礼的形成过程》等论文，都是这一趋势的反映。[7]

近年来，有关军礼与军乐的关系似乎逐渐得到了研究者们的注意。梁满仓《魏晋南北朝军礼鼓吹刍议》一文，将魏晋南北朝军礼中的鼓吹乐进行了专门考证，从授受的角度揭示了鼓吹在军事及政治活动中的作用。[8]梁氏还将此成果吸收进了《魏晋南北朝五礼制度考论》，形成了对五礼体系化的认识，并给予了军乐一定位置，可谓对军礼研究的一种突破性尝试。[9]李蓉《隋唐军事征伐礼仪》则将军事征伐礼仪中的军乐进行了一定程度的梳理，比较完整地还原了隋唐军事、军

[1] 陈戍国主编：《中国礼制史·隋唐五代卷》，长沙：湖南教育出版社，2011 年。
[2] 任爽：《唐代礼制研究》，长春：东北师范大学出版社，1999 年。
[3] 吴丽娛主编：《礼与中国古代社会》，北京：中国社会科学出版社，2016 年。
[4] [日]丸橋充拓：《唐宋變革期の軍禮と秩序》，《東洋史研究》第 64 卷第 3 號，2005 年。
[5] 王博：《獻俘禮から見た唐宋軍禮の變容》，《史滴》第 34 号，早稻田大学东洋史恳话会编，2012 年。氏著：《唐代軍禮における“獻俘禮”の基本構造》，《史观》第 167 号，早稻田大学史学会编，2012 年。氏著：《唐宋における皇帝秩序の變容—獻俘禮を手がかりにして》，《史滴》，2013 年第 34 期。
[6] 王博撰，王建歧译：《唐代献俘礼的构造与皇帝权力》，《陕西历史博物馆馆刊》第 21 辑，西安：三秦出版社，2014 年，第 306 页。
[7] [韩]金相范：《唐代讲武礼研究》，《宋史研究论丛》，2006 年 00 期。王瑜：《关于中国古代“讲武礼”的几个问题——以唐代为中心》，《求索》，2009 年 04 期。[日]丸橋充拓：《中国射礼の形成過程 ：『儀礼』郷射・大射と『大唐開元礼』のあいだ》，島根大学法文学部紀要社会文化学科編：《社会文化論集》第 10 卷，第 45-64 页。
[8] 梁满仓：《魏晋南北朝军礼鼓吹刍议》，《中国史研究》，2006 年第 3 期。
[9] 梁满仓：《魏晋南北朝五礼制度考论》，北京：社会科学文献出版社，2009 年。

礼中征伐礼仪的内容，同样对以往礼制研究中忽视乐的弊病有一定程度的匡正。[1]

第三，唐代军乐的乐辞。唐代军乐乐辞属于音乐文学中除谣歌辞之外的乐辞，如鼓吹曲辞、横吹曲辞等，其与谣歌辞的区别在于是否入乐，但作为曲辞的早期形态，谣歌辞也有研究之必要，王昆吾（小盾）在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》一书中名其为“军中歌”或“军中谣”，[2]其与唐代曲子有密切联系。对于唐代军乐乐辞的研究，实际上是对作为唐初流行于军中的谣歌的渊源及发展（即曲子）的研究。学界对谣歌研究的丰富性远远不如曲子，这种现象是合乎情理的，因为谣歌所具有的历史内容远远不如曲子丰富，所以对谣歌的研究多依附于谣歌的后世变体（如曲子）的溯源研究，换句话说，由于本身历史内容的单薄（相较曲子而言）和研究者的认识局限，谣歌很难获得一种独立的研究，这和军乐的研究颇为类似。王昆吾在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中对谣歌进行了专章论述，不仅厘清了谣歌在隋唐以前的产生及发展概况，而且将唐代谣歌置于隋唐五代燕乐杂言歌辞的整理逻辑体系下进行研究，意义颇著。

对军乐乐辞的研究，首先是历代对其历史地位的认识，这主要体现在乐辞分类上。又由于有记录的军乐乐辞是被采入乐府而得以呈现的，所以对军乐乐辞的历史地位的认识就得看乐府诗的分类。《宋书·乐志》与《隋书·音乐志》都曾述及乐府诗的分类问题，宋代郑樵在《通志·乐略》中表现出了更清晰的认识，这体现在他把乐府分为五类，每类又分若干小类，计五十余小类，颇为繁琐。相比之下，郭茂倩的分类更为科学，他按乐调的不同把乐府分为十二类，即《郊庙歌辞》《燕射歌辞》《鼓吹曲辞》《横吹曲辞》《相和歌辞》《清商曲辞》《舞曲歌辞》《琴曲歌辞》《杂曲歌辞》《近代曲辞》《杂歌谣辞》《新乐府辞》。郭氏的分类影响最大，所以晚出的郑樵分类并不为学界所重。但军乐作为一种乐种，对其乐辞的研究似应按照使用场合、历史功用等而非乐调来分类。解玉峰在《诗词曲与音乐十讲》中按照使用场合、历史功用等方面将乐府诗粗分为郊庙祭祀歌辞、宴享歌辞、军乐歌辞、民间歌诗，其中对军乐乐辞的主要构成——鼓吹曲辞和横吹曲辞进行了简单介绍。[3]

其次是对乐辞内容的历史考察。这包括两个方面：一方面是资料性质的汇编工作，这与敦煌曲子词的研究相始终。任中敏在《敦煌歌辞总编》中列有“敦煌歌辞研究年表”（1907—1984），基本概括了二十世纪初至 1984 年关于敦煌歌辞的成果。[4]对于敦煌歌辞的辑录和校订，最重要的有王重民《敦煌曲子词集》《敦

[1] 李蓉：《隋唐军事征伐礼仪》，北京：国防工业出版社，2015 年。
[2] 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局，1996 年，第 96、121、316、317 页。
[3] 解玉峰：《诗词曲与音乐十讲》，南京：南京大学出版社，2013 年。
[4] 任中敏：《敦煌歌辞总编》，南京：凤凰出版社，2014 年。

煌遗书总目索引》、唐圭璋《敦煌唐词校释》、饶宗颐《敦煌曲》、任二北（中敏）《敦煌曲初探》《敦煌曲校录》《敦煌歌辞总编》《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》、潘重规《敦煌云谣集新书》等，以及对以上著作的订正，如左景权《敦煌曲子词集识小录》、项楚《敦煌歌辞总编匡补》等。[1]除敦煌曲子的资料外，全唐五代词的资料汇编也颇有参考价值，如林大椿《唐五代词》，张璋、黄畬《全唐五代词》，刘尊明、王兆鹏、曹济平、曾昭岷《全唐五代词》等。[2]

另一方面则是对歌辞本身的研究，如前文所述王昆吾的《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》对于“军中歌”的考证与阐述。另外，乐府学的相关研究成果同样值得研究者注意，如吴相洲所说：“‘三个层面’、‘五个要素’是乐府学研究基本方法。”[3]有关“三个层面五个要素”研究成果的展现，如韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》以《乐府诗集》中的鼓吹曲辞和横吹曲辞为研究对象，进行了文献学、文学和音乐学的研究；[4]曾智安《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》、张煜《乐府诗题名研究》、周仕慧《乐府诗体式研究》等，则都深化了乐府学的研究。[5]其余如喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》，也以扎实的文献功力对《乐府诗集》的编纂、流传等做了非常细致地梳理。[6]但总体来看，学界对于军乐歌辞的探讨多限于文本的研究，也就是说无论从文献学、文学还是音乐学的角度，都没有跳出文本本身，而对于军乐歌辞的历史演变与现实政治的关系、思想文化背景等，学界则较少触及。

第四，唐代军乐与政治的关系。以音乐为切入点研究唐代政治史的论著并不多见，但不可否认的是，唐代乐舞之盛为历朝之最，音乐与政治必然发生联系，研究著作之缺憾与历史实际之丰富便产生了矛盾。换而言之，从音乐的角度研究唐代政治史是否能给传统政治史研究带来一丝活力？基于这样的疑问，学界开展了一些艰难的探索，大致可以归纳为以下三点：

1、借助于西方音乐社会学的理论分析音乐与政治的关系。如沈冬《唐代乐舞新论》，借助了法国学者贾克·阿达利（Jacques Attali）在其所著《噪音：音乐的政治经济学》一书中的理论，[7]从音乐社会学的角度分析音乐与当时政治

[1] 王重民：《敦煌曲子词集》，北京：商务印书馆，1950 年；敦煌研究院编：《敦煌遗书总目索引新编》，北京：中华书局，2000 年；唐圭璋：《敦煌唐词校释》，《中国文学》（重庆），1944 年 2 月；项楚：《敦煌歌辞总编匡补》，成都：巴蜀书社，2000 年。

[2] 林大椿：《唐五代词》，北京：文学古籍刊行社，1957 年；张璋、黄畬《全唐五代词》，上海：上海古籍出版社，1986 年；刘尊明、王兆鹏、曹济平、曾昭岷编：《全唐五代词》，北京：中华书局，1999 年。

[3] 按：三个层面是从研究角度而言分为文献、音乐、文学，五个要素是就某一个具体作品而言分为曲名、曲调、本事、体式、风格。吴相洲：《乐府诗概论》，北京：人民文学出版社，2015 年，第 21 页。

[4] 韩宁：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年。

[5] 曾智安：《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》，北京：北京大学出版社，2013 年。张煜：《乐府诗题名研究》，北京：北京大学出版社，2013 年。周仕慧《乐府诗体式研究》，北京：北京大学出版社，2013 年。

[6] 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，长沙：湖南文艺出版社，2012 年。

[7] [法]贾克·阿达利（Jacques Attali）著，宋素凤、翁桂堂译：《噪音：音乐的政治经济学》，上海：上海人民出版社，2000 年。

的关系。而且还对破阵乐在高祖、太宗、高宗三朝的演变进行了梳理，并借助 Harold Bloom 的理论，认为高宗二十八年不奏破阵乐是源于他的软弱以及对其父所建功业的焦虑，切入点颇为新颖。[1]另外，熊申英、罗南石《音乐与政治：由阿达利论〈大武〉乐》和赵小华《唐玄宗时期的音乐与政治关系刍论》《破阵乐考》也同样借助了阿达利的理论。[2]但是这种研究的弊端在于如果只用音乐理论去解构政治文化与政治事件，而不是借助音乐学并融合其他学科如心理史学的理论与方法，并与传统政治史相结合，恐怕在政治史研究中会陷入方法论的本末倒置的境况，且历史解释力会大打折扣。

2、以音乐美学的角度解释一些与音乐有关的政治现象，这充斥于大部分关于中国古代音乐美学与音乐文化的论著，具体到唐代，如李西林《唐代音乐文化研究》、柏红秀《音乐文化与唐代诗歌研究》等，[3]其中最显著之例就是有关《贞观政要》所载的太宗、杜淹、魏徵论乐的事件，音乐史家每以音乐美学解释之，认为体现了太宗的音乐思想云云，实在未能切中肯綮。其他论著皆类此，不遑多举。

3、从授受的角度揭示了鼓吹作为政治、军事活动中的作用。代表之作为上文述及的梁满仓《魏晋南北朝军礼鼓吹刍议》一书。

4、探讨乐制与国家建制的关系。如渡边信一郎的《中国古代的乐制与国家》一书，不仅以乐制沿革的方式讨论了乐制与祭祀、政治空间及帝国构造的关系，还专门讨论了隋唐鼓吹乐的来源和改革。[4]

以音乐为切入点，从不同的角度，借助适当的理论来解释政治，可以说是传统政治史研究中较少利用和较多缺憾的。笔者认为，更加重要的是，如何借助音乐并融合其他学科的方法，不必刻意地在音乐中找“政治”或在政治中找“音乐”，而是把音乐与现实政治的张力在研究中自如地展现出来，例如统治者是如何借助音乐的特性发挥其在政治宣传中的作用？一些重要的音乐事件的背后所反映的权力斗争乃至政治文化又为何？音乐的颁赐与制定具有什么样的政治意涵，其中统治者的现实考量又是怎样的？才是更为重要的。

第五，唐代军乐中的“雅”与“俗”。雅俗之辨，或者说雅俗观，是唐代音乐中较重要的课题之一，这体现在唐代音乐不仅延续着唐以前雅乐与俗乐的传统论争，而且在多民族融合的过程中，受到了来着四方胡乐的冲击，同时佛教音乐和道教音乐也影响着唐人的现实生活。可以说，在这些冲击和影响下，唐代音乐

[1] 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004 年。
[2] 熊申英、罗南石：《音乐与政治：由阿达利论〈大武〉乐》，《江西社会科学》，2006 年 3 月。赵小华：《唐玄宗时期的音乐与政治关系刍论》，《华南师范大学学报》社会科学版，2010 年第 3 期。赵小华：《初盛唐礼乐文化与文士、文学关系研究》附录 1，广州：广东人民出版社，2011 年。
[3] 李西林：《唐代音乐文化研究》，北京：文化艺术出版社，2014 年；柏红秀：《音乐文化与唐代诗歌研究》，南京：南京大学出版社，2014 年。
[4] [日]渡邊信一郎：《中国古代の楽制と国家》，京都:文理閣，2013 年。

不断改造着传统，逐渐呈现出一种多元融通的音乐现象，这在中国音乐史上是罕见的。针对于此，加之受到北宋陈旸在《乐书》中对唐代音乐雅俗观的启发，于是岸边成雄在《唐代音乐史的研究》（乐制篇）中认为，唐代初期雅俗胡三足鼎立，唐中叶即开元、天宝时期为胡、俗二乐融合之最高潮，唐末胡乐与俗乐融合为新俗乐，而后复为雅俗对立之状态。[1]此论成为了总括唐代音乐中雅俗之论的最重要的经典，学界基本以此为定论展开细化研究，体现在以下三个方面：

1、从制度渊源入手。代表作为陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》中“音乐”一篇，陈先生在此篇中并没有赘言雅乐或“龟兹人苏祗婆”之类，而是重在考证唐代胡乐的渊源实承袭于北魏洛阳的胡化，与论礼篇相呼应。[2]又因此篇服务于隋唐制度渊源的整体论证，故而很多唐代音乐的雅俗问题并没有得到展开和深入。

2、从个案入手。李昌集在《“苏幕遮”的乐与辞——胡乐入华的个案研究与唐代曲子辞的声、词关系探讨》中，从“苏幕遮”中的胡俗因素入手，管窥胡乐入华的方式及具体影响。[3]罗希《唐代胡乐入华及审美问题研究》则从“苏幕遮”以及“《婆罗门曲》”“唐二十八调”等个案，阐发了胡乐对唐代审美文化的影响。[4]类似研究甚多，此不赘言；

3、从雅俗的辩证关系入手。李石根《唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐》从雅乐与俗乐的关系角度，论证了雅乐与俗乐对立融合的特点。[5]郑祖襄在《唐宋“雅、清、燕”三乐辨析》中则对岸边成雄的说作了一定修正，主张从华夷之辨来看胡乐和华乐的关系，才能看到其中本质。[6]

4、从中西交流角度入手。陈凌、陈奕玲在《胡乐新声——丝绸之路上的音乐》就从中西交流的角度，以丝绸之路为线索，从出土文物、乐器、乐制等方面论证了胡乐对中原音乐的影响，以及胡乐在传播的过程中是怎样与俗乐、民间音乐融合、改造的。[7]

第六，军乐的特点、影响和地位。西方史学重解释，表现在追溯渊源、阐释原因、分析背景、缕述变迁、揭示特征、探究影响等方面。通过对历史内容不同维度的研究，较完密的历史解释才会成为可能。通过以上对军乐五个方面的揭示，可以说在“追溯渊源、阐释原因、分析背景、缕述变迁”方面已经获得比较清晰的认识，若欲求全面，则需在“揭示特征、探究影响”方面深化。

---

[1] [日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台北：台湾中华书局，1973 年，“前言”第 2 页。
[2] 陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，北京：生活·读书·新知三联书店，2009 年。
[3] 李昌集：《“苏幕遮”的乐与辞——胡乐入华的个案研究与唐代曲子辞的声、词关系探讨》，《中国文化研究》，2004 年夏之卷。
[4] 罗希：《唐代胡乐入华及审美问题研究》，西北大学博士学位论文，2012 年。
[5] 李石根：《唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐》，西安音乐学院学报，2003 年 04 期。
[6] 郑祖襄：《唐宋“雅、清、燕”三乐辨析》，《音乐研究》，2007 年 01 期。
[7] 陈凌、陈奕玲：《胡乐新声——丝绸之路上的音乐》，北京：人民美术出版社，2005 年。

依此逻辑，则问题随之而来，如唐代军乐的特点是什么？这包括两个方面：一是其共性特点。对于此，则侧重点不应继续从音乐心理学赘言其“建威扬德，风敌劝士”的特征，而应该着重揭示在“建威扬德，风敌劝士”下的唐代体现。二是个性特点。这就是唐代独有又突出的特点，包括军乐中的胡乐和燕乐特征，以及边镇及民间特征等。唐代军乐产生了什么样的影响呢？这也包括两个方面：一是历时方面。它对后世的乐制、礼制产生了什么样的影响？后世在创制军乐的时候是否参考了唐代的军乐，是因袭抑或有改变？二是共时方面。这主要是指唐代军乐对域外的影响，包括对当时日本、高丽等不同程度的影响。唐代军乐有什么样的地位？这不仅局限于其历史地位的揭示，也包括它在学术史中的地位，即本体论和认识论。只有将这两者统一起来看，才能对军乐有一个系统和全面的认识。

以上诸多问题，一方面在对军乐五个方面的揭橥中已经触及，如军乐中的雅俗论等；另一方面又需要以整体和宏观的视角来审视。学界于此的研究大多停留在唐代音乐史的整体视角下看唐代军乐，而非从唐代军乐的视角看待唐代音乐，即“自上而下”而非“自下而上”的方式。以此观之，在唐代军乐研究的课题中，“眼光向下”依然适用。

综观上述，虽然我们可以通过多方面对唐代军乐进行相对独立的体系化研究，但不可忽视的是，一些唐代军乐中的问题，并不是哪一个方面能够单独解决的，而是贯穿于军乐发展的过程之中，需要共时和历时相结合地看待。比如，军乐在唐代礼制活动中的表现是否是单一地限于军礼而没有被利用于五礼及其他诸礼中，如果有利用，是否就不能名之为军乐？军乐是否如岸边成雄所说，在唐代音乐史中是和雅乐、俗乐（或者说燕乐）相区别，而和琴乐一样是一个独立的音乐现象，在发展过程中是不受到雅乐或俗乐的影响的？凡此种种，都证明唐代军乐是统摄了唐代音乐现象中不同维度、视域、意涵的重要音乐现象，在雅乐、燕乐、琴乐都得到研究者广泛专注与研究的基础上，唐代军乐也应该得到充分和体系化的认识。

三、军乐的内涵与外延

在对唐代军乐深入讨论之前，我们有必要厘清一些概念，最直接的就是何为军乐？由此衍伸的问题，比如古代军乐与近现代军乐的差异？古人常说的“短箫铙歌”“鼓角横吹”“凯乐”等与军乐的联系与区别？现代学术概念中的“军礼用乐”“军中用乐”、军歌等与军乐的联系与区别？笔者认为。对这些问题的解答，构成了军乐的内涵与外延。

“军乐”一词，史籍可载最早出自于《蔡邕集》，但《蔡邕集》今已佚，我们只可通过后世史籍对《蔡邕集》的引用来窥测蔡邕集的原貌。众所周知，蔡邕对《汉志》的补续多有贡献，在其所撰《戍边上章·礼乐志》里就有对军乐的记载：

> 汉乐四品：一曰大予乐，典郊庙、上陵殿诸食举之乐。郊乐，《易》所谓“先王以作乐崇德，殷荐上帝”，《周官》：“若乐六变，则天神皆降，可得而礼也”。宗庙乐，《虞书》所谓“琴瑟以咏，祖考来假”，《诗》云：“肃雍和鸣，先祖是听”。食举乐，《王制》谓“天子食举以乐”，《周官》：“王大食则令奏钟鼓”。二曰周颂雅乐，典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐。辟雍、飨射，《孝经》所谓“移风易俗，莫善于乐 ”，《礼记》曰：“揖让而治天下者，礼乐之谓也”。社稷，《诗》所谓“琴瑟击鼓，以御田祖”者也。《礼记》曰：“夫乐施于金石，越于声音，用乎宗庙、社稷，事乎山川、鬼神”，此之谓也。三曰黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣，《诗》所谓“坎坎鼓我，蹲蹲舞我”者也。其短箫铙歌，军乐也。其传曰黄帝岐伯所作，以建威扬德，风劝士也。盖《周官》所谓“王师大献则令凯乐，军大献则令凯歌”也。[1]

对于蔡氏的“汉乐四品”，学术界不乏讨论。[2]在汉代，凯乐的重要特征是以短箫、铙等乐器协奏的音乐，应用于“王师大献”之时；而凯歌则以军歌为体现，应用于军大献之时。凯乐和凯歌共同组成了军乐。鼓吹作为宴乐之乐，在后世的内涵不断扩大而得以应用到军乐中，所以后代学者会经常混淆鼓吹与短箫铙歌的区别，如胡三省《通鉴释文辩误》“鼓吹”条中引用蔡邕的话就作：“蔡邕曰：‘鼓吹，军乐也’。”[3]胡三省在这里错把概念扩大后的鼓吹混同于短箫铙歌，而实际上在汉代鼓吹更多服务于宴乐，而鼓吹的军乐性质则是后来的事。

有关“鼓角横吹”最早的记载，则源出于崔豹的《古今注》：

> 汉代鼓角横吹者，始张骞使西域，得《摩诃兜勒》一曲。其后，李延年因之音为二十八解，若《陇头水》《赤之杨》《黄覃子》《望行人》《出关》《入关》《出塞》《入塞》之曲是也。其短箫铙歌者，杂出汉代，多战阵之声，若《思悲翁》《艾如张》《上之回》

[1] 按：蔡邕这一段文字最初来源为《东观汉记·乐志》，其他史料援引时或略加改动，或原文照搬，如[南朝宋]范晔撰，[唐]李贤等注：《后汉书》，北京：中华书局，1965 年，第 3131-3132 页；[汉]蔡邕撰，邓安生校注：《蔡邕集编年校注（上）》，石家庄：河北教育出版社，2002 年，第 276-277 页；[清]严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文·全后汉文》卷七十，北京：中华书局，1958 年，第 859 页。

[2] 按：不少学者根据《宋书·乐志》《晋书·乐志》与《隋书·音乐志》来确定蔡邕所论“汉乐四品”中之第四品为“短箫铙歌”，如王运熙：《说黄门鼓吹乐》，《乐府诗论丛》，上海：上海古典文学出版社，1958 年；孙尚勇：《黄门鼓吹考》，《武汉音乐学院学报》（黄钟），2002 年第 4 期；梁满仓：《魏晋南北朝军礼鼓吹刍议》，《中国史研究》，2006 年第 3 期。其实不然。关于此问题，辩证最详者为钱志熙，钱氏认为蔡邕叙“汉乐四品”之第四品的原文已佚，《宋书·乐志》《晋书·乐志》与《隋书·音乐志》只不过对这一段文字进行了“弥补漏洞”式的处理，而真正的“第四品”应为“相和清商乐”。详见钱志熙：《论蔡邕叙“汉乐四品”之第四品应为相和清商乐》，《北京大学学报》（哲学社会科学版），2010 年第 2 期。

[3] [元]胡三省：《通鉴释文辩误》卷九，文渊阁四库全书本。

《战城南》《芳树上邪》《玄云》《朱鹭》之曲是也。[1]

以上所引史料，不少学者提出过质疑和讨论。[2]综合各家说法，目前仍然有两点存疑：第一，崔豹《古今注》是否为伪造的史料？第二，张骞出使西域，得《摩诃兜勒》是否为真事？但可以确定的也有两点：第一，鼓角横吹与鼓吹类似，都有作为军乐的功能。“鼓吹”是否为“鼓角横吹”之缩写不得而知，但郭茂倩认为“横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也”，[3]说明横吹与鼓吹联系紧密，初区别较小，随着各自曲辞、乐器使用的发展，逐渐独立分化；第二，无论是从考古发现还是文献记载，横吹较鼓吹晚出；无论在概念和功能上，鼓吹对横吹都有包摄的作用。

关于凯乐与军乐的关系，详见第二章。笔者认为，凯乐为军乐的主要组成部分，是直接服务于军事活动的。

通过以上简单梳理，我们可以知道，古代典籍中所谓“鼓吹”，意涵丰富，其中一种功能服务于军乐演奏，而作为仪式用乐，常指代军乐队；所谓“横吹”，多于马上演奏，所以常以“骑吹”称之，时间较“鼓吹”晚出，在鼓吹的概念得到发展和扩大以后，从属于鼓吹；所谓“短箫铙歌”，指以短箫、铙、歌协奏而成的音乐形式，较“鼓吹”“横吹”概念更为细化，从属于“鼓吹”“横吹”，这种联系造成后世学者经常混淆“短箫铙歌”与“鼓吹”的区别，以为“短箫铙歌”就是“鼓吹”；所谓“凯乐”，则是军乐中最重要的组成部分，是直接服务于军事活动的音乐形式。

现代学术考虑的问题与涵盖面更多更广，加上近代西方军乐引入的影响，所以出现了很多新的与军乐相关的概念，需要我们一一辨明。

首先是“军礼用乐”。军礼与军乐的关系较为复杂，很多军礼中的用乐并不属于军乐，但被施用在了军礼之中，这是军礼中的”同用”“独用”现象，详见第二章。真正存在于军礼之中，属于军乐的是其“独用”的音乐，如凯乐，而与军礼“同用”的音乐很多并不具备军乐的性质，而更多属于雅乐与俗乐。[4]

其次是“军中用乐”。[1]军中所用之乐并不等同于军乐，原因很简单，因为军

[1] [唐]李林甫等：《唐六典》卷十四“鼓吹署”条，北京：中华书局，1992 年，第 406 页。关于这一段史料，《四库全书》辑录的《古今注》、《中华古今注》与《唐六典》所引有些许出入，毛贞磊通过详细比对认为若就“横吹曲”条目来说，《唐六典》所引《古今注》“横吹曲”条目为西晋崔豹原文，详见毛贞磊：《“张骞传胡乐，李延年造新声”史料真伪考辨》，收入罗艺峰编：《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，北京：中央音乐学院出版社，2011 年。

[2] 仲铎：《张骞得胡曲李延年造新声辨伪》，上海《学艺杂志》，1934 年第 15 卷 5 号；阴法鲁：《中国古代音乐史料杂记三则》，收入《阴法鲁学术论文集》，北京：中华书局，2008 年 7 月；郑祖襄：《〈古今注〉“横吹曲”史料真伪谈》，《中央音乐学院学报》（季刊），1994 年第 4 期；王福利：《〈摩诃兜勒〉曲名含义及其相关问题》，《历史研究》，2010 年第 3 期；毛贞磊：《“张骞传胡乐，李延年造新声”史料真伪考辨》，收入罗艺峰编：《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，北京：中央音乐学院出版社，2011 年。

[3] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷二十一《横吹曲辞一》，北京：中华书局，1979 年，第 309 页。

[4] 按：这也是为什么任方冰为其书命名为《明清军礼与军中用乐研究》而非《明清军乐研究》的原因，但其博士后论文《中国古代军乐史研究》则是以军礼与军乐的关系为主，较少虑及其他因素。

中所用之乐不仅包括军乐，也包括礼仪用乐和娱乐用乐。需要注意的是，军乐因为自身的特性可能会应用到非军事活动的场合；礼仪用乐和娱乐用乐有时也会具有军乐的性质，详见第四章，这些都需要具体问题具体分析。

至于军歌，自然属于军乐的一部分，但也有两点需要注意：一是军歌可能来源于民歌，最初并不具有军乐的性质。二是军歌的广泛应用与下移民间，导致军乐性质的改变。

这样，我们把古代典籍与现代学术概念中与军乐有关的主要几个概念都作出了分析，目的在于一方面审视中外“百科全书”或“音乐辞典”中对于军乐的定义是否科学，这种科学性体现在是否切合旧典又不失片面；[2]另一方面对军乐性质、内涵与外延的把握，给出较为合理的定义。

有关军乐的百科全书或音乐辞典分两类：一类是军事，一类是音乐。《苏联军事百科全书》定义“军乐”为：“供武装力量队列训练使用和为军人品德教育服务的音乐。”[3]《中国军事大辞典》定义颇为简单：“古代军队中的音乐。”[4]《中国大百科全书·音乐舞蹈》“军乐”条由钱仁康撰写：“军队在比武、行军、阅兵和战斗时演奏的音乐。”[5]《中国音乐辞典》及续编对于“军乐”词条所付阙如，不知何故，但《新格罗夫音乐与音乐家辞典》对于军乐有长篇论述，它认为军乐“弦乐和仪式相联系，承担着军事组织的职能和职责。军乐的功能有三重：在战斗中传递信号及发布命令；阅兵之日管理营地或营房；以及‘建威扬德，风敌劝士’。军乐以号角、喇叭及击鼓为一体的形式，可以在采用统一普遍的军装前区别敌我。”[6]

以上选取的中外百科全书或音乐辞典基本代表了目前对于“军乐”的整体认识水平和概括力，但问题要么在于不切合中国古代典籍中军乐的实际情况，仅以西方军乐进行定义，如《苏联军事百科全书》《新格罗夫音乐与音乐家辞典》；要么对于古代军乐只是片面的认识——或从其功能角度，或从其应用场合角度，如《中国大百科全书·音乐舞蹈》《中国军事大辞典》。任方冰针对以上弊病，从军乐的历史、功能及形式出发，对中国古代军乐进行了理性的概括：

> 军乐是在形式和风格上，与军事行为的环境、目的相一致，可对军事行为的参与者

[1] 按：常朝栋在其论文中就认为“军乐是指军中使用的音乐”。常朝栋：《中国军乐发展之研究》，国立台湾师范大学硕士学位论文，1984 年。

[2] 按：王小盾也曾说：“合理的概念，既要具备充足的概括能力，又要尊重历史上的约定俗成。”见王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局，1996 年，第 3 页。

[3] 中国人民解放军军事科学院编译：《苏联军事百科全书》（2），北京：中国人民解放军战士出版社，1982 年，第 490-491 页。

[4] 杨得志主编：《中国军事大辞典》，海口：海南出版社，1992 年，第 1637 页。

[5] 中国大百科全书总编辑委员会：《中国大百科全书·音乐舞蹈》，北京：中国大百科全书出版社，2002 年，第 325 页

[6] 斯坦利·萨迪（STANLEY SADIE）主编：《新格罗夫音乐与音乐家辞典》（第 2 版），长沙：湖南文艺出版社，2012 年，第 683 页。

(单一方或敌对双方)产生生理和心理效应的音乐。军乐形成于特定的社会或时段，并依存、归属和受制于其社会和文化系统。[1]

笔者认为，任氏的定义是具有一定概括力的，但对于本文的主题——唐代军乐而言，显得仍未尽善，原因在于唐代军乐是具有丰富意涵却又具象的历史客体，比如如果在定义中忽略礼制的因素而抽象的概括为“社会和文化系统”的影响，便显得不切合旧典。针对于此，笔者试定义为：军乐是指直接或间接地产生于军事实践活动中，借助鼓、角、吹、铙等具有震慑作用的乐器，配合一定的乐辞，广泛应用于军事、礼仪、宴享等活动，对敌我双方都会产生生理和心理效应的乐种。

四、主要观点

本文是对唐代军乐这一特殊的音乐现象进行的较为系统和全面的研究。旨在通过制度史、礼制、乐府学、政治史等多角度、跨学科研究的尝试，对唐代军乐进行建设性的梳理和考辨。全文共分五章，主要观点如下：

第一章，考察军乐的载体。主要对唐代军乐的组织机构、乐人、乐器、舞服等要素进行考察，认为唐代军乐的主要承担者为太常寺中的鼓吹署，由鼓吹乐人负责演奏。乐人在唐代律法社会的背景下，身份与地位有着特殊的“二重性”。在专业技术上，鼓吹乐人未必低劣，而是“性识”不高。军乐所用乐器有其特殊性，若以古代“八音”之分类，则主要为“金”“革”“竹”类乐器。文中对相关乐器皆有介绍。

第二章，考察军乐与军礼的关系。首先通过对唐代典制制作的思考，引入“同用”“独用”的概念，认为在唐代典制中“同用”“独用”原则的背景下，严格意义上的军乐只属于“独用”性质，而“同用”性质的音乐只是参考其他诸礼，如吉礼而作，本身属于雅乐，非军乐。这个原则在典章制度的制作中普遍适用。其次，在“独用”的背景下，考察了军乐的行用问题，包括凯乐、鼓吹的颁赐和仪式用乐三个方面。

第三章，考察军乐的乐辞。首先对军乐乐辞的所属进行界定，认为包括早期不入乐但和军乐有着源流关系的谣辞、入乐后的歌辞，以及发展成熟后的曲辞，包括横吹曲辞和鼓吹曲辞等。其次对这些乐辞进行多层面（文献学、文学、音乐学、历史学）、多要素（题名、曲调、本事、体式、风格）的结合分析，认为谣辞、歌辞、曲辞在军乐的制作、传播、功能、内涵等方面各有不同，其与军事的性质亦有紧密度上的高低之分。

第四章，考察军乐的特点。这包括其共性特点，即“建威扬德，风敌劝士”，

[1] 任方冰：《明清军礼与军中用乐研究》，北京：中央音乐学院出版社，2014 年，第 14 页。

也包括其个性特点，即其胡乐和燕乐特征，以及其边镇和民间特征。主要认为军乐是一个意涵丰富的乐种，其内在并非铁板一块，而是融合了胡乐和燕乐、边镇和民间的各种特征。

第五章，考察军乐的地位和影响。笔者认为，唐代军乐在唐代音乐和文化中占有重要地位。在影响上，从历时上看，军乐在乐制、礼制等方面对后世都有深远影响；从共时上看，军乐的影响力远播域外。

另外，在附录一中，笔者还以个案的方式考察了军乐。笔者主要从《破阵乐》这一特殊的军乐入手，围绕“高宗二十八年不观破阵乐”事件，以传统政治史的视角展开论述，认为一些音乐现象和音乐事件的背后实际上有着很深的政治意蕴，很多情况下只有将音乐现象和音乐事件放在政治的背景下言说，才有比较深刻的认识。附录二和附录三分别附上了叶栋所作《秦王破阵乐》的琵琶谱以及马冬所作的《唐代大驾卤簿鼓吹臣工服饰概表》，以供读者参考。

第一章 唐代军乐的机构及配备

军乐的呈现依赖于一定的载体，如组织机构、乐人、乐器、礼制规定、乐辞等方面。[1] 从学术史回顾中我们可以看到，已有的研究多限于对这些载体历史内容的介绍。本章着重揭示军乐载体的特殊性，具体而言，就是思考军乐的组织机构在唐代音乐机构中的地位如何，承载着怎样的职能？军乐乐人与其他乐人在身份、地位、专业训练上有什么差异？军乐所使用的乐器有何限制，其编制的情况是怎样的？因为唐代为歌舞伎乐的繁盛期，歌、乐、舞常为一体的演奏形式，[2]乐人在服饰和装扮上有什么特殊要求？这些问题的提出，本是题中应有之义，但在以往的研究中并没有得到很好的重视和体现。虽然在实际考述过程中限于史料，未必能够得到完满的回答，但是这些问题提供了我们去了解军乐载体的基础和思路，有利于帮助我们不止步于对音乐载体内容的片面了解，而是从联系和区别中更深入地思考军乐这一历史现象的特殊性。

一、组织机构

唐代的音乐机构是随着时代的发展适时地做出相应增损改易的，这不仅受到唐代音乐内在发展的影响，更是外来胡乐和民间俗乐冲击下的反应。除此之外，唐代一些帝王自身对音乐的偏好，也极大影响着音乐机构的兴衰。

唐初，国家面临百废待兴的局面，对前朝典章制度的反思和继承成为本朝的直接选择。[3]隋朝以前，太常寺并非唯一的礼乐机构，中书省、典书坊也承担着一定音乐的职能。对此，初唐政府在礼乐机构上承袭隋代的做法，以太常寺掌管礼乐，下设八署，即郊社、太庙、太乐、鼓吹、太医、太卜、廪牲、汾祀，其中太乐署与鼓吹署专掌音乐。对于隋代一度出现的清商署，[4]唐代并没有将其延续下来，原因主要是由于清商乐作为俗乐在唐代已到了自身的衰微阶段，独立设署已无必要。[5]

---

[1] 按：因礼制和乐辞等内容丰富，有独立专章论述的必要，所以此章从略。

[2] 按：黄翔鹏根据音乐构成的形态特征，认为中国古代音乐史可分为以钟磬为代表的先秦乐舞时期、以丝竹为代表的汉唐歌舞伎乐时期、以戏曲为代表的明清剧曲音乐时期三个历史阶段。此论已经成为中国音乐史上的经典论断，详见黄翔鹏：《中国古代音乐歌舞伎乐时期的有关新材料、新问题》，《文艺研究》，1999年04期；氏著：《论中国古代音乐的传承关系》，《传统是一条河流》，北京：人民音乐出版社，1990年，第116页。

[3] 陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，北京：生活·读书·新知三联书店，2009年。

[4] [唐]魏徵、长孙无忌等：《隋书》卷十五《音乐下》，北京：中华书局，1973年，第349页；卷二十六《百官上》，第724页；卷二十八《百官下》，第776页。

[5] 按：事实上这种衰微在炀帝时已经显著，所以炀帝废除了这一官署。

军乐的表现主要由鼓吹署承担，这是由军乐的性质决定的。鼓吹署能够作为与掌管雅乐的太乐署并立，成为唐初音乐的两大机构，主要是由于历史沿革的影响。《唐六典·太常寺》“鼓吹署令一人从七品下”注曰：

> 后汉少府属官有承华令，典黄门鼓吹百三十五人，百戏师二十七人。晋遂置鼓吹令、丞，属太常。元帝省太乐，并于鼓吹；哀帝又省鼓吹，而存太乐。宋、齐并无其官。至梁，太常卿统鼓吹令、丞及清商署，陈因之。后魏阙文。北齐太常领鼓吹令、丞，掌百戏、鼓吹乐人等事，又兼黄户局，掌供乐人衣服等；太乐又领清商部。隋太常寺统鼓吹、清商二令、丞，各二人。皇朝因省清商，并于鼓吹。[1]

可以看到，至迟从晋元帝时起，鼓吹就与太乐并立，间或有鼓吹并于太乐或太乐并于鼓吹的现象，但以鼓吹和太乐掌乐的基本格局并没有大的变化。清商乐作为魏晋时期兴盛的音乐现象，在唐代已经式微，但并不代表完全消亡，只是作为一种衰微音乐形式，没有必要单独设署。将清商乐并于太乐而非鼓吹，应是考虑其音乐性质和风格，以与慷慨激昂的鼓吹乐相区别。之所以认为这种格局是历史沿革的产物，主要是因为太乐署与鼓吹署共同承担着制礼作乐的责任，并无严格的雅俗抑或宫廷与民间的畛域之分。

太乐署与鼓吹署的下属部门承担了更为具体的音乐职能，上述并于太乐的清商乐的机构即为其例。但另一些独立于这两署的音乐机构，还有“按习雅乐”的内教坊，则以中官为领导。[2]这种格局一直维持到唐玄宗时期。《资治通鉴》卷二一一唐玄宗开元二年春正月条载：

> 旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐，命右骁卫将军范（安）及为之使。又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之“皇帝梨园弟子”。又教宫女使习之。又选伎女，置宜春院，给赐其家。[3]

《新唐书·百官志三》“太常寺太乐署”条亦载：

> 京都置左右教坊，掌俳优杂技，自是不隶太常，以中官为教坊使。[4]

《通鉴》《新唐书》对于玄宗的举措只有事实铺陈的层面，而《教坊记·序》

---

[1] 按：此处“并于鼓吹”似应为“并于太乐”。第一，从沿革来看，并无清商并于鼓吹，只有太乐领清商的情况；第二，清商乐与鼓吹乐在音乐风格（就听感而言）差异较大，与雅乐和俗乐性质的太乐接近；第三，根据《唐六典·太常寺》的记载，教习清商大曲的属于太乐署，而非鼓吹署。[唐]李林甫等：《唐六典》卷十四《太常寺》，北京：中华书局，1992 年，第 406 页。

[2] 按：根据《新唐书·百官志三》记载，内教坊在武则天如意元年（692 年）一度改名为云韶府，后恢复。[宋]欧阳修、宋祁撰：《新唐书》卷四十八《百官志三》，北京：中华书局，1975 年，第 1244 页。

[3] [宋]司马光编撰，[元]胡三省音注：《资治通鉴》卷二百一十一唐玄宗开元二年春正月条，北京：中华书局，2011 年，第 6812 页。其中范及应为范安及。《唐会要》《唐语林》皆作范安及，参见[唐]崔令钦撰，任中敏笺订：《教坊记笺订》，南京：凤凰出版社，2013 年，第 36 页。

[4] 《新唐书》卷四十八《百官志三》，第 1244 页。

的记载则突出了原因。[1]一方面，玄宗有着明确的雅俗之分意识，其本人更是以音乐为雅好，为满足其私欲，独属于其个人的音乐团体——梨园得到建立，所以此期对音乐机构的改造正是这一意识和爱好的体现。另一方面，由于唐代音乐自身的发展，宫廷俗乐本身发展的丰富性已经超出唐初机构的容纳度和灵活度，改革势在必行。

这样，在玄宗时期，唐初确立并延续下来的太常寺原有机构——太乐署和鼓吹署，将俗乐的职能进一步从原有机构中独立出来，左右教坊和梨园应运而生。对于军乐而言，此次改革并非全无意义，而是在原有基础之上，更加明确了其雅乐的性质和仪式音乐的作用。此后，教坊和梨园在进一步发展的同时，也影响着太常寺本身的改造，别教院的设立即是一例。

据《唐会要》卷三十三《诸乐》条载，别教院为“太常梨园别教院”，职能为“教法曲乐章”，[2]其法曲并非旧曲，而是新曲，说明太常寺与梨园的联系仍然很密切，这种联系实际上向我们透露出唐代音乐机构在教习和制曲时，新兴音乐机构会适当借鉴和借助原有机构的技艺和资源；在演奏时，新旧音乐机构承担着不同性质的曲目。这种在机构上相互独立、音乐上相互联系的格局贯穿着整个唐后期，虽在太常寺、教坊、梨园内部有增损改易，但基本格局维持不变。

太常寺在两京都设有办事机构。根据《唐两京城坊考》“东城”条的记载，太常寺在西京所处“承天门街之东第七横街之北”“从西第一”的位置；[3]在东都位于“承福门南北街之东”“从南第一横街之北”，从东向西依次为司农寺、光禄寺和太常寺。[4]

鼓吹局与教坊则位于宣平坊“十字街南之西”。[5]各级和各色乐人的居住区各异，详见后文。又段安节《乐府杂录》载：“文宗朝，有内人郑中丞，善胡琴。内库有二琵琶，号大、小忽雷。郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理。大约造乐器悉在此坊，其中二赵家最妙。”[6]可以看出，崇仁坊里应该集中了一批制造和修理乐器的商户。

[1] [唐]崔令钦撰，任中敏笺订：《教坊记笺订》，南京：凤凰出版社，2013 年，第 33 页。
[2] [宋]王溥：《唐会要》卷三十三《诸乐》条，上海：上海古籍出版社，2006 年，第 717 页。
[3] [清]徐松撰；李健超增订：《增订唐两京城坊考》卷一，西安：三秦出版社，1996 年，第 18 页。
[4] 《增订唐两京城坊考》卷五，第 251 页。
[5] 《增订唐两京城坊考》卷三，第 130 页。
[6] [唐]段安节撰，亓娟莉校注：《乐府杂录校注》之“琵琶”，上海：上海古籍出版社，2015 年，第 88 页。

图 1-1 唐代西京长安平面示意图[1]

1 承天门 2 崇仁坊 3 宣平坊 ●太常寺

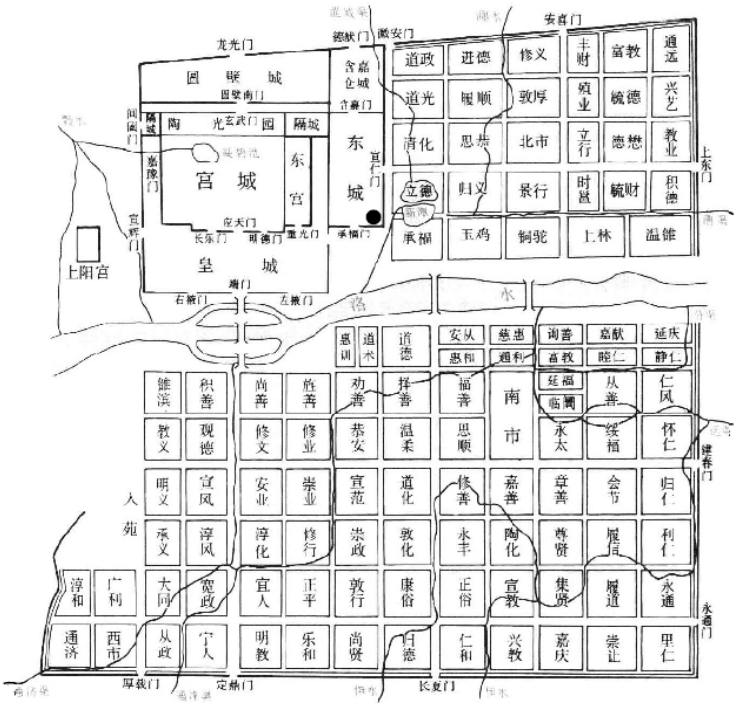


图 1-2 唐代东都洛阳平面示意图[2]

● 太常寺

[1] 此图根据《史念海全集》第五卷《游城南记校注》附录“唐长安城图”改绘而成，图中数字及“●”号为笔者标示。史念海著：《史念海全集》第五卷《游城南记校注》，北京：人民出版社，2013 年，第 2013 年，第 861 页。

[2] 此图根据程光裕，徐圣谟等主编的《中国古代地图下》中“唐代洛阳图”改绘而成，图中数字及“●”号为笔者标示。程光裕，徐圣谟等主编：《中国古代地图下》，台北：中国文化学院出版部，1984 年，第 4 页。

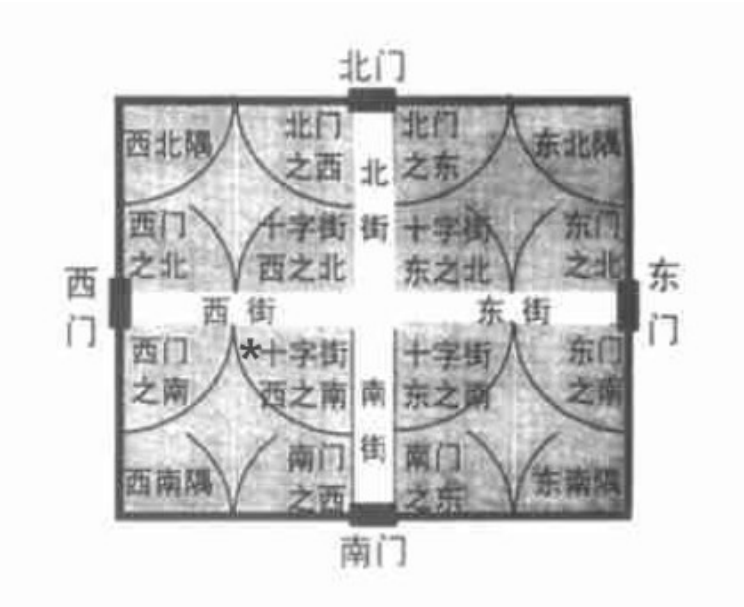


图 1-3 宣平坊示意图[1]

*所在“十字街西之南”即为鼓吹局与教坊所在地

就地方而言，唐初时军中便已有歌舞活动，这源于国家设置于州府的教坊、军营中的乐营等音乐机构，以及相应的乐户制度。[2]安史之乱以后，藩镇割据渐重，军镇府州伎乐的设置更加普遍，这是“礼制下移”的直接结果。而地方之音乐，多耽于歌舞享乐，如百戏、杂技等，而少宫廷庄重之气象，地方的军乐亦如此。李白《在水军宴韦司马楼船观妓》诗曰：“摇曳帆在空,清流顺归风。诗因鼓吹发,酒为剑歌雄。对舞青楼妓,双鬟白玉童。行云且莫去,留醉楚王宫。”[3]可见，军中虽有鼓吹，但也多为诗酒唱和之用，礼仪性和军乐性都远远不如宫廷鼓吹。

二、乐人

造成唐代音乐机构之间的复杂重叠联系等现象的一个重要原因，是由于乐人的流动。于是，我们会在史籍中看到这样的情况：原本在 A 机构（如太常寺）供职的乐人，却同时在 B 机构（如教坊或梨园）教习乐曲，且 A 与 B 并非上下级的隶属关系而是并列关系；原本供职于宫廷的乐人，因为变故（如所附权贵倒台）流落州县或军营，将宫廷音乐带往民间。与以上情况相反的是，原本名不见经传的乐人，因为偶然的机会被皇帝或权贵赏识，得到例外的晋升机会，这其中就有

[1] 本图采自孙晖、梁江所撰《唐长安坊里内部形态解析》中图 3“《两京新记》和《长安志》所记载的坊里区位图解”，其中“*”号为笔者标示。孙晖、梁江：《唐长安坊里内部形态解析》，《城市规划》2003 年 10 期。

[2] 关于乐户、乐籍贯制度的梳理和考辨，可参考项阳《山西乐户研究》第一章第二节；秦序：《中华艺术通史·隋唐五代卷上》第三章第一节。项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001 年，第 5-13 页；秦序：《中华艺术通史·隋唐五代卷上》，北京：北京师范大学出版社，2006 年，第 163-174 页。

[3] [唐]李白撰，[清]王琦注：《李太白全集》卷二十，北京：中华书局，2015 年，第 949 页。

从民间到宫廷的乐人存在。这种种情况，构成了乐人流动的网络。

散见于唐代各种史料中的“乐人”名称各异，细加分类，有带有一定乐官身份的“乐人”，如乐官、乐正、乐师、音声博士等，这些“乐人”要么是管理者，要么是高级伎术官；有乐伎或侍婢身份的“乐人”，如伶人、乐伎（妓）、舞伎、工伎、乐工、内人等，这些人大多是低级音乐表演者或侍从；再有的就是泛称的“乐人”，如音声人、教坊乐人。从唐代以及后代的史料中可以看出，“乐人”并不指代那些有音乐雅好的文人士大夫，而是指拥有特殊音乐技术而从事音乐表演活动，或者从事与音乐相关管理活动的音乐人。这实际上是一种历史固有的概称，而非今人对古代乐人身份的重构。

就所属机构而言，军乐乐人主要为鼓吹乐人，隶属于鼓吹署。《唐六典·太常寺》“鼓吹署”条规定了鼓吹乐人中的领导层：“令一人，丞一人，府三人，史六人，乐正四人，典事四人，掌固四人。”而就乐工而言，史籍阙详细记载。《新唐书·礼乐志十二》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”[1]据此可以看出，以“音声人”为总称的乐官及乐工，从人数上说，在唐代最盛的时候是非常庞大的，除掉太常寺的“令一人，丞一人，府三人，史六人，乐正八人，典事八人，掌固六人，文武二舞郎一百四十人”，[2]以及上引鼓吹署乐官外，仍有数万人。这些人承担着“番上”的职责，此外地方边镇或军营中也有大量乐人存在，其来源一方面是地方本身的豢养，一方面则来自于中央的给赐。

在身份地位上，总体而言，鼓吹乐人属于贱民阶级，这体现在户籍、通婚、犯罪等方面。关于此点，前辈学者论述甚详，于此不赘。[3]值得注意的是，唐代乐人包括鼓吹乐人在内，其身份地位都体现出一种“二重性”，即实际的身份地

[1] 《新唐书》卷二十二《礼乐志十二》，第 477 页。

[2] 按：有学者认为，“文武二舞郎”并不能算是乐官，而是乐工，见左汉林：《唐代太常寺乐工种类考论》，《开封大学学报》，2007 年 01 期。笔者赞同左氏的观点。

[3] 按：黄现璠把唐代贱民阶级分为官贱民和私贱民，“官贱民又分为官奴婢、官户、杂户、工乐、及太常音声人等。私贱民又分为私奴婢、部曲、客女、随身等”。黄现璠：《唐代社会概略》，北京：商务印书馆，1926 年。岸边成雄从乐制的整体视角详细审视了唐代各类乐人的身份和地位，最可参考。[日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台北：台湾中华书局，1973 年。另外，夏滟洲认为，唐代乐人属于“良贱”，属贱民阶层，主要由官奴婢、私奴婢、部曲三类组成。夏滟洲：《唐代良贱乐人身份地位的考察》，《音乐研究》，2010 年 11 月第 6 期。这样的分类主要强调其社会阶级性，而“乐人”概念则主要缘其所处，即从是否宫廷内供职来判断。

位与律法地位的不一致。[1]与此类似的还有位于四民之末的商人，《通鉴》卷二〇七则天武后久视元年十月条载："张易之……侍宴禁中，易之引蜀商宋霸子等数人在座同博。安石跪奏曰：'商贾贱类，不应得预此会。'"[2]这与实际商人掌衡经济，拥有一定社会地位和影响力的现实不太符合。所以，在现实社会中，法律身份地位与实际身份地位并非完全吻合，法律体现规则，而实际社会生活体现变动，前者为一定之规，后者则是不易控的变量，于是造成很多社会群体身份的二重性，乐人即是其一。

就专业技术而言，有学者认为，鼓吹乐人不如教坊和梨园，其理由是太常乐工经过多次考核仍不合格便调入鼓吹署学习鼓吹。[3]对此观点，不敢苟同。

《唐六典·太常寺》"凡大乐、鼓吹教乐则监试，为之课限"下注云：

> 太乐署教乐：雅乐大曲，三十日成；小曲，二十日。清乐大曲，六十日；文曲，三十日；小曲，十日。燕乐、西凉、龟兹、束勒、安国、天竺、高昌大曲，各三十日；次曲，各二十日；小曲，各十日。高丽、康国一曲。鼓吹署：桴鼓一曲十二变三十日；大鼓一曲十日；长鸣三声十日；铙鼓一曲五十日，歌、箫、笳一曲各三十日；大横吹一曲六十日，节鼓一曲二十日，笛、箫、篥、笳、桃皮篥一曲各二十日；小鼓一曲十日；中鸣三声十日；羽葆鼓一曲三十日，錞于一曲五日，歌、箫、笳一曲各三十日；小横吹一曲六十日，箫、笛、觱篥、笳、桃皮觱篥一曲各三十日成。[4]

由此可见，鼓吹署所需训练的军乐曲，从时间来说，与太乐署大致相埒；从乐曲的种类来说，鼓吹乐亦不逊色。又白居易《立部伎》引《李公垂（绅）》传云：[5]

---

[1] 按：按功能的不同，乐人粗略分为两种，一类是理论性乐人，一类是表演型乐人。理论型乐人是指在宫廷从事音乐理论的研究而不从事音乐表演活动的人，比如乐官、乐正。这类乐人精通音律，承担着"制礼作乐"的任务，是唐廷正雅俗、移教化，进行礼乐重建的重要参与者，在士大夫论议中掌握着一定话语权。其中佼佼者如祖孝孙、吕才、白明达等。虽然他们的身份如马周所奏"纵使术逾侪辈，伎能有取，乍可厚赐钱帛，以富其家；岂得列预士流，超授高爵？遂使朝会之位，万国来庭，驺子倡人，鸣玉曳履，与夫朝贤君子，比肩而立，同坐而食，臣窃耻之。然朝命既往，纵不可追，谓宜不使在朝班，预于士伍。"（[五代]刘昫：《旧唐书》卷七十四《马周传》，北京：中华书局，1973 年版，第 2615 页。）这恰恰表明，在统治者心中，这些重要的乐官因其对国家礼乐建设的特殊贡献本应"列预士流，超授高爵"的，只不过碍于实际礼法社会的身份之限与儒家士大夫地位之尊、正而无法将他们置于士大夫之流。这种矛盾深刻体现了乐人身份的二重性。

而表演型乐人无论是"功成作乐"还是"礼乐助教"方面，无疑在唐廷礼仪性的祭典活动或娱乐性的宴会活动中伴有必不可少的作用，除去罗黑黑、裴神符这样的为统治者注意和重视的高超演奏家，即使一般乐人，也可以通过自身努力，获得"业内升迁"的机会，如从教坊转入宜春院，或者为某些皇帝看中入"梨园"，这都是取得统治者恩幸的不同通道，而杂户中的屯、牧、扫洒的皂隶绝少此机会。他们在法律身份上低于良人，而在实际的升迁途径上要宽广的多，这是乐人的本身属性决定的。

[2] [宋]司马光撰：《资治通鉴》卷二〇七则天武后久视元年十月条，北京：中华书局，2011 年版，第 6669 页。

[3] 秦序：《中华艺术通史》（隋唐卷上编），北京：北京师范大学出版社，2006 年，第 121 页。

[4] 《唐六典》卷十四《太常寺》条，第 399 页。

[5] 按：《唐宋诗醇》卷二十、《校礼堂文集》卷十九，《燕乐考原》卷六、《纯常子枝语》卷二十二皆云白居易自注，并误，盖清人于此认识多误。见[清]乾隆十五年御定：《唐宋诗醇》卷二十，文渊阁四库全书本；[清]淩廷堪：《校礼堂文集》，北京：中华书局，第 170 页；[清]淩廷堪《燕乐考原》卷六，北京：商务印书馆，1937 年，第 192 页；[清]文廷式《纯常子枝语》卷二十二，民国三十二年刻本。

太常选坐部伎无性识者，退入立部伎。又选立部伎绝无性识者，退入雅乐部。则雅声可知矣。[1]

音乐史家常据白居易《立部伎》诗中所谓“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音”，[2]认为白居易所言“贵贱”即是指技术高低，实际上李绅所谓“性识”并非形容技术，如白居易《吾雏》诗就称吾雏“抚养虽骄騃，性识颇聪明”；[3]《隋书》称刘昉“年未弱冠，性识庸下”，[4]称吕永吉“性识庸劣，职务不理”等。[5]可见，在唐人的语汇中，“性识”多指悟性、天分及个人秉性。显然，鼓吹乐人在技艺方面不如教坊和梨园的观点，是站不住脚的。我们只能说，鼓吹乐在承担仪式音乐和军乐的角色上不如以俗乐演奏为核心的教坊及梨园更受欢迎。雅乐、军乐等要求整齐、庄重，这与燕乐、百戏等娱乐用乐所要求的富于变化大异，所以所谓“贵贱”的体现不重于技术的高低，而更重于是否迎合统治者的喜好。

关于乐人所穿的服饰，《唐六典·太常寺》“鼓吹署”作了记述，据此笔者整理制表如下：

表 1-1 卤簿乐人服饰规定表[6]

规格	乐人种类	服饰
大驾	大鼓、长鸣、大横吹、节鼓及横吹后笛、箫、觱篥等工人	绯地苣文袍、袴及帽
	金钲、拥鼓、小鼓、中鸣、小横吹及横吹后笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥等工人	青地苣文袍、袴及帽
	羽葆鼓、铙鼓及歌、箫、笳工人	武弁、朱褠衣、革带
	大角工人、鼓吹主帅及以下主帅	平巾帻、绯衫、白布大口袴
法驾、小驾及亲王以下	大鼓、长鸣、大笛，横吹、节鼓及横吹后笛、箫、觱篥、笳等	绯紬帽，赤布袴褶
	金钲、拥鼓工人	青紬帽，青布裤褶
	铙鼓、箫、笳工人	武弁，朱褠衣，革带
	大角工人	平巾帻，绯衫，白布大口袴
	四品铙鼓及箫、笳工人	服同三品，余鼓皆绿沈
	金钲、拥鼓、大鼓工人	青紬帽，青布袴褶

根据马冬的研究，从整体上看，唐代卤簿服饰中融入了很多北族传统，明显

[1] [唐]白居易撰，谢思炜校注：《白居易诗集校注》，北京：中华书局，2006 年，第 291 页。
[2] 《白居易诗集校注》，第 291 页。
[3] 《白居易诗集校注》，第 689 页。
[4] [唐]魏徵、长孙无忌等撰：《隋书》卷三十八《刘昉传》，北京：中华书局，1973 年，第 1132 页。
[5] 《隋书》卷七十九《外戚传》，第 1788 页。
[6] 按：关于卤簿乐人服饰规定，马冬在其博士论文中绘有类似之表，题曰“唐代大家卤簿鼓吹臣工服饰概表”，可兹对比，详见附表 2。马冬：《唐代服饰专题研究 ——以胡汉服饰文化交融为中心》，陕西师范大学博士论文，2006 年。

有别于汉晋规定，而更多靠近北魏。[1]大驾以下，皆准大驾之制，而具体规制，循级而减，在这一点上，卤簿乐人服饰和乐器使用道理相同。同时，其绯、青诸服色亦证明卤簿等级之别。

三、乐器

军乐所用乐器与其他乐种的乐器有明显区别，主要体现在音色和旋律上，所以无论是为了“建德扬威”还是“风敌劝士”，以琴瑟丝竹为代表的乐器总是无法达到这种要求；无论是砥砺士气的战阵之乐，还是浑厚流畅的仪式之乐，以号角鼓吹为代表的乐器都能与当时当地的气氛相契合。

鼓吹乐作为军乐的代表，其所用乐器最为重要。《唐六典·太常寺》“鼓吹署”对于卤簿用乐，即仪式音乐的规制，有着详细的规定：

> 鼓吹令掌鼓吹施用调习之节，以备卤簿之仪；丞为之贰。凡大驾行幸，卤簿则分前、后二部以统之。前部：拥鼓十二，夹金钲十二；次大鼓一百二十；次长鸣一百二十；次铙鼓十二，夹歌、箫、笳各二十四；次大横吹一百二十，节鼓二，夹笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥各二十四；次拥鼓十二，夹金钲十二；次小鼓一百二十；次中鸣一百二十；次羽葆鼓十二，夹歌、箫、笳各二十四。后部：羽葆鼓十二，夹歌、箫、笳各二十四；次铙鼓十二，夹歌、箫、笳各二十四；次小横吹一百二十，夹笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥各二十四。大驾鼓吹并朱漆画，大鼓、小鼓加金镯，羽葆鼓、铙鼓、节鼓皆五彩重盖，其羽葆鼓仍饰以羽葆。长鸣、中鸣、大·小横吹五彩衣幡，绯掌，画交龙五采脚；大角幡亦如之。大鼓、长鸣、大横吹、节鼓及横吹后笛、箫、觱篥等工人服皆绯地苣文袍、袴及帽，金钲、拥鼓、小鼓、中鸣、小横吹及横吹后笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥等工人服并青地苣文袍、袴及帽，羽葆鼓、铙鼓及歌、箫、笳工人服并武弁、朱褠衣、革带，大角工人平巾帻、绯衫、白布大口袴。其鼓吹主帅服与大角同，以下主帅服亦准此也。法驾则三分减一，小驾则减大驾之半。皇太后、皇后出，则如小驾之制。凡皇太子鼓吹亦有前、后二部。前部则拥鼓、金钲各二；次大鼓三十六；次长鸣三十六，铙鼓二、箫、笳各六；次拥鼓、金钲各二；次小鼓三十六；次中鸣三十六。后部则铙吹一部：铙鼓二，夹箫、笳各六；横吹一部：横吹十，节鼓一，夹笛、觱篥、箫、笳各五。大鼓、小鼓无金镯、羽葆，长鸣、中鸣、大横吹五彩衣幡，绯掌，画蹲豹五彩脚；余并同上。亲王已下，亦各有差。亲王鼓吹：拥鼓、金钲各一，次大鼓十八，次长鸣十八，次拥鼓、金钲各一，次小鼓十、中鸣十。后部，铙吹一部：铙鼓一，夹箫、笳各四；次横吹一部：横吹六，节鼓一，夹笛、箫、觱篥、笳各四。第一品鼓吹：拥鼓、金钲各一，大鼓十六，长鸣十六；铙吹一部：铙一，箫、笳各四；横吹一部：横吹六，节鼓一，笛、箫、觱篥、笳各四。二品鼓吹：拥鼓、金钲各一，大鼓十四；铙吹一部：铙一，箫、笳各二，横吹一部：横吹四，笛、箫、觱篥、笳各一。三品鼓吹减二品大鼓之四，横吹之二。四品鼓吹又减大鼓之二，而去其横吹。一品已下、三品已上鼓吹并朱漆；铙及节鼓、长鸣、大横吹五彩衣幡，绯掌，画蹲豹五彩脚；大角幡亦如之。其大鼓、长鸣、大笛，横吹、节鼓及横吹后笛、箫、觱篥、笳等工人服绯紬帽，赤布袴褶；金钲、拥鼓工人服青紬帽，青布裤褶；铙鼓、箫、笳工人服武弁，朱褠衣，革带；大角工人服平巾帻，绯衫，白布大口袴。四品铙鼓及箫、笳工人衣服同三品，余鼓皆绿沈；金钲、拥鼓、大鼓工人服青紬

[1] 马冬：《唐代服饰专题研究 ——以胡汉服饰文化交融为中心》，陕西师范大学博士论文，2006 年。

帽，青布袴褶。凡钲、鼓并列于道，左鼓、右钲。大驾之钲、鼓皆加八角紫繖，皇太子之钲、鼓加六角紫繖，王公已降加四角青繖。[1]

又《新唐书·礼乐志十一》对乐器的规定：

凡乐八音，自汉以来，惟金以钟定律吕，故其制度最详，其余七者，史官不记。至唐，独宫县与登歌、鼓吹十二案乐器有数，其余皆略而不著，而其物名具在。八音：一曰金，为镈钟，为编钟，为歌钟，为錞，为铙，为镯，为铎。二曰石，为大磬，为编磬，为歌磬。三曰土，为壎，为嘂，嘂，大壎也。四曰革，为雷鼓，为灵鼓，为路鼓，皆有鼗；为建鼓，为鼗鼓，为县鼓，为节鼓，为拊，为相。五曰丝，为琴，为瑟，为颂瑟，颂瑟，筝也；为阮咸，为筑。六曰木，为柷，为敔，为雅，为应。七曰匏，为笙，为竽，为巢，巢，大笙也；为和，和，小笙也。八曰竹，为箫，为管，为篪，为笛，为舂牍。此其乐器也。[2]

结合以上引述，我们可对鼓吹署的卤簿用乐器归纳制表如下：

表 1-2 鼓吹署卤簿所用乐器一览表

金	石	土	革	丝	木	匏	竹
金钲 长鸣 中鸣 金镯 大角 铙吹			挝鼓 大鼓 铙鼓 节鼓 小鼓 羽葆鼓		桃皮觱篥		箫 笳 大横吹 笛 觱篥 小横吹 大笛

常朝栋认为："在中古期军乐发展的过程中，鼓吹为主要内容。所谓'鼓吹'，是泛指吹管乐器和打击乐器组合而成的乐队而言，而非专指某一吹乐器（如箫）与鼓的合奏，如同今日之管乐队。组成鼓吹乐的乐器，因其音量颇大（如鼓、铙、角之属），以及携带方便（如箫、笳、筚篥之属），遂成为中古期军乐发展的主要潮流。"[3]对照上表可知，常氏的判断是正确的：军乐乐器基本集中于金、革、竹类中，以音量大、音色宏阔为特色；对于马上奏乐，即骑吹来说，携带方便也成了重要因素，而革类中的各种鼓常为数人共抬，不为骑吹乐所享。陈旸《乐书》便载羽葆鼓发展到宋代才改为马上演奏，而隋唐之时则不随骑从。[4]

陈旸《乐书》保存了大量宋代使用的乐器，其规制很大程度上沿袭了唐代。

[1] 《唐六典》卷十四《鼓吹署》条，第 407 页。
[2] [宋]欧阳修：《新唐书》卷二十一《礼乐志十一》，北京：中华书局，1975 年，第 464 页。
[3] 常朝栋：《中国军乐发展之研究》，国立台湾师范大学硕士论文，1984 年，第 49 页。按常氏所谓"中古期"即为秦汉至隋唐一段。
[4] 陈旸：《乐书》卷一百三十八《乐图论》"俗部""八音（革之属上）""羽葆鼓"条，文渊阁四库全书本。

从乐器本身的发展来看，很多乐器在历史发展的过程中并没有经历较大变化，这从遗留下来的乐器图示如中国的《乐书》《三才图会》《皇朝礼器图式》等，日本的《信西古乐图》《舞乐图》等，朝鲜的《乐学轨范》《国朝五礼仪》等，都可以看到。另外，在敦煌壁画、墓室壁画、棺椁线刻图、唐三彩中，我们也可以看到一些乐器的展现。综合这些资料，我们应该能对唐代乐器有一个比较清晰的认识。现以陈旸《乐书·乐图论》为主，参证其他史料，梳理军乐乐器如下：[1]

1、金钲

金钲属体鸣乐器。《通典·乐四》曰："有如大铜叠，悬而击之以节鼓，呼曰钲。"[2]《乐书》曰："《周官·鼓人》：'以金镯节鼓。'《司马职》："公司马执镯，军行，鸣镯。'《诗》曰：'钲人伐鼓。'《国语》曰：'鼓，丁宁。'《春秋传》曰：'射汰辀，而著于丁宁。'《说文》曰：'镯，钲也。'韦昭曰：'丁宁，钲也。'郑康成曰：'镯，如小钟，军行，鸣之以为鼓节。盖自其声浊言之，谓之镯；自其儆人言之，谓之丁宁；自其正人言之，谓之钲。其实一也。后世合宫县用之，而有流苏之饰，非周制也，先儒谓非雅乐之器，是不稽四金以节声乐之过也。'近代有大铜叠县而击之亦此类。"[3]钲发展到后来出现了分化，一部分成为平盘状的钲鼓，在日本奈良、平安朝的伎乐中有所反映。[4]钲鼓运用到军乐中，起着节鼓的作用。

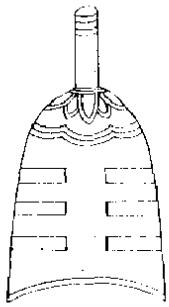


图 1-4 金镯 金钲 丁宁[5]

2、长鸣

长鸣又称双角，属气鸣乐器。《乐书》："谷俭曰：'黄帝防羣臣于泰山，作清角之音，似两凤双鸣，二龙齐吟，丹虵绕首，雄虹带天。横吹，双角之实，不过如此。'《乐录》亦云：'蚩尤氏率魑魉与黄帝战于鹿之野，黄帝乃命吹角为龙吟

[1] 按：陈旸《乐书·乐图论》中的插图为手绘，与实际乐器有所出入，故陈旸《乐书·乐图论》应该作为乐器形制的参考，而不应以演奏标准要求之。关于陈旸《乐书·乐图论》中的问题，参考刘勇：《陈旸〈乐书〉乐器插图中的若干问题》，《中央音乐学院学报》，2016 年第 3 期。
[2] 《通典》卷一百四十四《乐四》，第 3673 页。
[3] 《乐书》卷一百十一《乐图论》"雅部""八音（金之属下）""金镯 金钲 丁宁"条。
[4] [日]林谦三，钱稻孙译：《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 72-73 页。
[5] 《乐书》卷一百十一《乐图论》"雅部""八音（金之属下）""金镯 金钲 丁宁"条。

以御之。’晋庾翼与燕王书曰：‘今致画长鸣角一双，幡毦副。’是其遗制也。沈约、徐广并谓经史所不载，则黄帝之説岂先儒傅会而言之邪？”[1]其在唐代卤簿中使用非常之多，达到 120 支，大显军乐仪仗的阵势。又《晋书·乐志下》载：“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹。有双角，即胡角也。”[2]由此可证，双角来自于西域。长鸣音色较中鸣低沉。

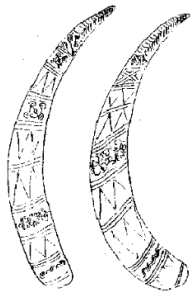


图 1-5 双角（长鸣）[3]

3、中鸣

中鸣亦属气鸣乐器。《乐书》载：“胡角本应胡笳之声，通长鸣、中鸣，凡有三部。魏武帝北征乌桓，越沙漠，军士闻之，靡不动乡关之思。于是武帝半减之为中鸣，其声尤更悲切，盖其制并五采衣幡，掌画交龙，五采脚，故《律书·乐图》以谓：‘长鸣一曲三声，并马上严警用之，第一声曰《龙吟》，二曰《彪吼》，三曰《阿声》。其中鸣一曲二声，一为《荡声》，二为《牙声》，亦马上严警用之也。其大者谓之簸逻迥，胡人用之，本所以惊中国马，非中华所宜用也。圣朝审定音乐，更制鼓吹，虽角之尺度均一，声比钟律，内之乘舆行幸，外之郡邑警备，莫不奏之，以为警严，是用羌胡之音以和军旅，以节声乐，曷为不易之以先王雅乐，以为鼓吹乎？存之有亏中国之制，削之则华音著而胡音息，岂非强中国弱夷狄之意欤？隋大角工中帻，绛衫，帛大口袴。内宫鼓乐服色准之。大鼓长鸣工服青池苣文。”[4]可见，因中鸣管腔短小，相较于长鸣，音色高越清亮，声音悲切，胡音色彩浓重。中鸣规制较大者为大角，又称“簸逻迥”。

[1] 《乐书》卷一百三十《乐图论》“胡部”“八音（竹之属）”“双角长鸣”条。
[2] [唐]房玄龄等撰：《晋书》卷二十三《乐志下》，北京：中华书局，1974 年，第 715 页。
[3] 《乐书》卷一百三十《乐图论》“胡部”“八音（竹之属）”“双角长鸣”条。
[4] 《乐书》卷一百三十《乐图论》“胡部”“八音（竹之属）”“双角长鸣”条。

图 1-6 中鸣[1]

4、铙

铙属体鸣乐器。《乐书》载："《周官·鼓人》：'以金铙止鼓。'《大司马》：'卒长执铙。'以其声譊譊然，故以铙名之。《説文》曰：'铙，小钲也。'柄中上下通。汉鼓吹曲有铙歌，所以退武舞也，岂亦周之遗制欤？盖其小者似铃，有柄无舌，执而鸣之以止鼓，大者象钟，形薄，旁有二十四铣，宫县用之，饰以流苏，盖应律音而和乐也。"[2]显见，铙较钲规制为小，作止鼓之用。

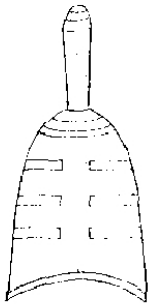


图 1-7 大金铙 小金铙 小钲[3]

5、拊鼓

拊鼓属皮乐器。《乐书》载："隋大驾鼓吹有拊鼓，长三尺，朱髹其上，工人青地苣文。大业中，帝宴飨用之。唐《开元礼义罗》曰：'防鼓，小鼓也。'按图，鼓上有，盖常先作之，以引大鼓，亦犹雅乐之奏楝，与金钲相应，皆有曲焉。《律书·乐图》云：'防鼓一曲十揲：一曰《惊雷震》，二曰《猛虎骇》，三曰《鸷鸟击》，四曰《龙媒蹀》，五曰《灵夔吼》，六曰《雕鹗争》，七曰《壮士奋怒》，八曰《熊罴哮吼》，九曰《石荡崖》，十曰《波荡壑》。'并各有辞，其辞无传焉，大常鼓吹前部用之。中宗时，欲自妃主及五品以上母妻婚葬之日，特给鼓吹。宫官亦然。是不知鼓吹之作，本为军容也。昔黄帝涿鹿有功，以为警卫。钲鼓有《灵

[1] 《乐书》卷一百三十《乐图论》"胡部""八音（竹之属）""中鸣"条。
[2] 《乐书》卷一百三十《乐图论》"胡部""八音（竹之属）""中鸣"条。
[3] 《乐书》卷一百十一《乐图论》"雅部""八音（金之属下）""大金铙 小金铙 小钲"条。

夔》《孔雀》《雕鹗》《争石坠崖》《壮士怒》之类。自昔功臣备礼得用之矣。今夫郊祀天地，唯有宫县而无案架，则知军乐之用，尚不给于神祀，况可接于闺阃者哉！”[1]拥鼓与钲配合使用，且有曲辞，惜无传辞。拥鼓应用在鼓吹前部之中，起着仪式音乐的作用。

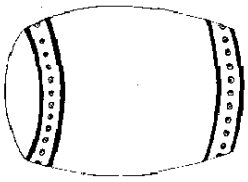


图 1-8 拥鼓[2]

6、大鼓

大鼓属皮乐器。《乐书》：“后世大鼓，古鼗鼓也，其制长八尺。《唐六典》曰：‘凡大驾鼓吹并朱漆画之。’是也。昔吴王夫差启虵门以厌越，越人为雷门以攘之，击大鼓于雷门之下，而虵门闻焉。唐德宗自山南还宫，而关辅有懷光、吐蕃之虞。诏太常习乐去大鼓。至郑余庆为卿，始奏复用大鼓，则大鼓之不可废如此。今太常鼓吹奏严用之，虽所以节曲，亦所以待暴也。汉元帝晚年，留好音乐，尝置鼓殿下，自临轩槛取铜丸以檛之，中严鼓之节，可谓穷极幼眇矣！然特戏事尔。天子且无戏言，况戏事哉！此所以为汉室肇衰之主欤？”[3]在唐德宗时大鼓一度废弃，赖郑馀庆得以复用。其应用颇为广泛——严用而节曲。更重要的是，其饰有朱漆画，如图 1-9 所示，鼓身绘有腾龙，应该在军乐队中并着警示作用。

图 1-9 大鼓[4]

7、铙鼓

[1] 《乐书》卷一百十一《乐图论》“雅部”“八音（金之属下）”“大金铙 小金铙 小钲”条。
[2] 《乐书》卷一百三十八《乐图论》“俗部”“八音（革之属上）”“拥鼓”条。
[3] 《乐书》卷一百三十八《乐图论》“俗部”“八音（革之属上）”“拥鼓”条。
[4] 《乐书》卷一百三十九《乐图论》“俗部”“八音（金之属中）”“大鼓”条。

铙鼓属皮乐器。《乐书》："《唐六曲》曰：'凡军鼓之制有三，一曰《铜鼓》，二曰《战鼓》，三曰《铙鼓》。'其制皆五采为重盖，究观《乐图》，铙鼓，鼓吹部用之，唐朝特设为仪而不击尔。然刘瓛《定军礼》谓：'鼓吹，未知其始。汉以雄朔野而有之，鸣笳以和箫，非八音也。'隋大业中，铙鼓十二曲供大驾，六曲供皇太子，三曲供王公，宴飨所用也。观汉有鼓吹铙歌十八曲，晋有鼓吹铙歌古辞十六篇，宋有鼓吹铙歌十篇，然则铙鼓岂非鼓吹铙歌之鼓邪？唐自铙鼓以下，属铙鼓部。《律书乐图》云：铙，军乐也。其部四色七曲：一曰《破阵乐》，二曰《上车》，三曰《行车》，四曰《向成》，五曰《平安》，六曰《权乐》，七曰《太平》。各有记也。"[1]从图 10 可以看到，铙鼓上饰有重盖，礼仪色彩浓重，属于卤簿必备乐器。

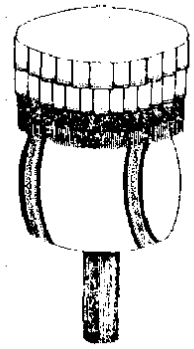


图 1-10 铙鼓[2]

8、节鼓

节鼓属皮乐器。《乐书》："节鼓不详所造，盖拊与相二器之变也。江左清乐有节鼓，状如奕局，朱髹画其上，中开圆窍，适容鼓焉，击之以节乐也。自唐以来雅乐升歌用之，傅休奕《节鼓赋》曰：'鐄钟鸣歌，《九韶》兴舞。口非节不咏，手非节不拊。'是也。隋制：节鼓上自大驾，中自皇太子，下逮正一品，并朱漆画，饰以葆羽。其曲十有二。唐《六典》用之，所以兴止登歌之乐，如县内之柷敔，其制五采重盖，青乐部以之。今太乐升歌用之，或以为齐鼓非也。"[3]节鼓与大鼓、铙吹在装饰上类似，而节鼓兼饰有朱漆画和葆羽，礼仪特征更为明显。

[1] 《乐书》卷一百三十九《乐图论》"俗部""八音（金之属中）""大鼓"条。
[2] 《乐书》卷一百三十八《乐图论》"俗部""八音（革之属上）""铙鼓"条。
[3] 《乐书》卷一百三十八《乐图论》"俗部""八音（革之属上）""铙鼓"条。

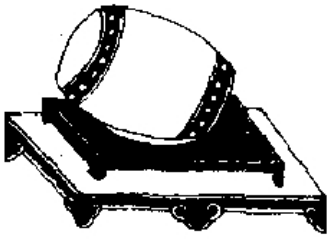


图 1-11 节鼓[1]

9、小鼓

小鼓属皮乐器。《乐书》载："隋制：皇太子有大鼓小鼓，而无金镯。大鼓长鸣工人，紫帽，绯袴褶；小鼓中鸣工人，青帽，青袴褶。正一品：大鼓长鸣工人，紫帽，赤布袴褶；小鼓中鸣工人，青布袴褶。世有龙头、大㭎、中鼓、独揭小鼓，随品秩焉。㭎，古象反。揭，音桀。唐《乐图》：'其制有一大鼓鼓上负一小鼓，皆卧之。'《律书·乐图》曰：小鼓九曲，内一曲。马上用八曲，严警用，并属鼓吹部也。第一曲曰《渔阳》，二《鸡子》，三《警鼓》，四《三鸣》，五《合节》，六《覆》，七《步》，八《南阳会星》，九《单谣》。"[2]小鼓严、警两用，更多用在发布信号之中，但从军乐的意义上看，仍然在于仪仗的配备。

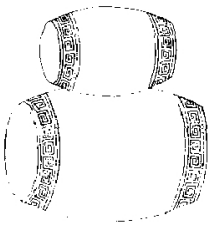


图 1-12 小鼓[3]

10、羽葆鼓

羽葆鼓属皮乐器。《乐书》载："《隋书》：'鼓吹车上施层楼，四角金龙，垂流苏羽葆。'唐羽葆之制，县于架上，其架饰以五采流苏、植羽也。盖铙鼓、羽葆鼓，皆饰以丹青，形制颇类㭎鼓。今太常鼓吹后部用之。《律书·乐图》云：'羽葆一部，五色十八曲：一《大和》、二《休和》、三《七德》、四《驺虞》、五《基王化》、六《纂唐风》、七《厌炎精》、八《肇皇运》、九《跃龙飞》、十《珍马邑》、十一《兴晋阳》、十二《济渭陰》、十三《应圣期》、十四《御宸极》、十

[1] 《乐书》卷一百三十八《乐图论》"俗部""八音（革之属上）""节鼓"条。
[2] 《乐书》卷一百三十八《乐图论》"俗部""八音（革之属上）""节鼓"条。
[3] 《乐书》卷一百三十九《乐图论》"俗部""八音（金之属中）""中鼓 小鼓"条。

五《宁兆庶》、十六《服遐荒》、十七《龙池》、十八《破阵乐》。’然则羽葆，其节奏如此而已，《破阵》终焉，岂后世赏军功之乐邪？昔陶侃平苏峻，除侍中、太尉，加羽葆鼓吹，则其为赏功之乐可知矣。今鼓吹骑从者，自羽葆鼓等皆马上击之，其制与隋唐异也。”[1]显然，作为军乐乐器，唐代羽葆的使用与宋代不同，唐代羽葆不于马上演奏，而是手持步行列于卤簿之中。

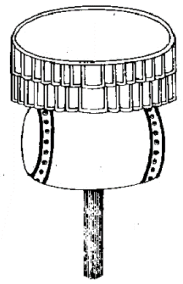


图 1-13 羽葆鼓[2]

11、桃皮觱篥

桃皮觱篥属于气乐器，管型，横吹。《乐书》：“桃皮卷而吹之，古谓之管，本亦谓之桃皮觱篥，其声应箫笳，横吹之。南蛮、高丽之乐也。今鼓吹部其器亦存焉。”[3]桃皮觱篥应是高丽、南蛮这些地方对于觱篥的改造，以桃皮卷之而吹，故得名“桃皮觱篥”。

图 1-14 桃皮觱篥[4]

12、箫

箫为气乐器，管型。《乐书》：“短箫铙歌，军中鼓吹之乐也。《广乐记》有二十一管箫羽葆，铙吹横吹部用之，岂短箫欤？其曲有《悲思翁》《艾如张》《上之

[1] 《乐书》卷一百三十九《乐图论》“俗部”“八音（金之属中）”“中鼓 小鼓”条。其中“《律书·乐图》”原作“《律·乐图》”，今据《文献通考》卷一百四十七《乐考二十》改。
[2] 《乐书》卷一百三十八《乐图论》“俗部”“八音（革之属上）”“羽葆鼓”条。
[3] 《乐书》卷一百三十八《乐图论》“俗部”“八音（革之属上）”“羽葆鼓”条。
[4] 《乐书》卷一百三十二《乐图论》“俗部”“八音（木之属）”“桃皮觱篥”条。

回》《战城南》《元云》《朱露》之类是也。何承天谓黄帝使歧伯作之以扬德，盖有所受欤？崔豹《古今注》曰：‘汉乐有黄门鼓吹，天子所以燕乐羣臣，短箫铙歌鼓吹之，常亦以赐有功诸侯也。’然则非有功者其可赐乎？昔蔡征拜吏部尚书，启后主假鼓吹乐，后主谓所司曰：‘鼓吹军乐，有功乃授。征不自揆，紊我朝章。然其父景历有缔构之功，宜且如启。’盖蔡徵不当假而假之，臣不臣也。后主知不可授而授之，君不君也。曰：名器不可以假人，亦不可以假于人，可不监哉？！”[1]古文献常谓“短箫铙歌，军乐也”，盖短箫、铙、歌为军乐之典型乐器，以短箫、铙、歌为组合的乐器成为人们认识军乐的直观印象，短箫的重要性可见一斑。

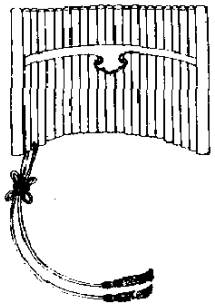


图 1-15 短箫[2]

13、笳

笳为气乐器，管型。《乐书》载：“胡笳似觱篥而无孔，后世卤簿用之，盖伯阳避入西戎所作也。刘琨尝披而吹，杜挚尝序而赋，岂张博望所传《摩诃兜勒》之曲邪？晋有大笳、小笳，盖其遗制也。沈辽集《大胡笳十八拍》，世号为沈家声。《小胡笳十九拍》，末拍为契声，世号为祝家声。唐陈怀古、刘光绪尝勘停歇，句度无谬，可谓备矣。楚调有《大胡笳鸣》《小胡笳鸣》，并琴、筝、笙，得之亦其遗声欤？杜德曾序《笳赋》，以为老子所作，非也。”[3]笳又名笳，林谦三对此有详细考证，并认为胡笳与匈奴甚有关联，汉人取为吹器之用，魏晋以来盛行并且中国化。[4]

[1] 《乐书》卷一百三十二《乐图论》“俗部”“八音（木之属）”“桃皮觱篥”条。
[2] 《乐书》卷一百四十七《乐图论》“俗部”“八音（竹之属）”“短箫”条。
[3] 《乐书》卷一百四十七《乐图论》“俗部”“八音（竹之属）”“短箫”条。
[4] [日]林谦三，钱稻孙译：《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 390-397 页。

图 1-16 大胡笳（大篊）[1]

14、大横吹

大横吹属气乐器。《乐书》载："古者更卤簿作鼓吹之乐，在魏晋则轻，在江左则重。至隋始分为四等：一、挝鼓，二、铙鼓，三、大横吹，四、小横吹。唐又别为五部：一、鼓吹，二、羽葆，三、铙吹，四、大横吹，五、小横吹。大驾则晨严夜警施之，卤簿为前后部。皇后、皇太子以下，咸有等差。迨于圣朝，总号鼓吹云。"[2]《乐图》所绘"大横吹"似不符合吹奏之理，因其指孔与吹孔位置不合理。[3]大横吹作为乐器，为军乐乐器中重要的一种，又作为代称，与小横吹合为唐代鼓吹五部中之一部。

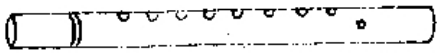


图 1-17 大横吹[4]

15、笛

笛为气乐器。《乐书》载："马融赋笛，以谓出于羌中，旧制四孔而已。京房因加一孔以备五音。《风俗通》：'汉武帝时，丘仲作尺四寸笛，后更名羌笛焉。'《宋书》云：'有胡笛小篪出于鼓吹，岂梁之胡歌邪？'灵帝好胡笛，而汉室以倾；明皇喜胡箫，而唐祚几堕。以中华万乘之主，耽外夷淫乱之音，则天下何以观化焉哉？然而不乱且亡，未之有也。《广雅》曰：'籥谓之笛，七孔，有黄钟、大吕，二均声。'盖不考笙师'籥''篴'异器之过也。古者羌笛有《落梅花》曲。开元中有李谟善吹，独步当时。越州刺史皇甫政月夜泛鉴湖，命谟吹笛，谟为之尽妙，时有一老父泛舟听之，因奏一声，湖波摇动，笛遂中裂，即探怀中一笛以

[1] 《乐书》卷一百三十《乐图论》"胡部""八音（竹之属）""大胡笳（大篊）"条。
[2] 《乐书》卷一百三十《乐图论》"胡部""八音（竹之属）""大胡笳（大篊）"条。按"一挝鼓"原缺"挝"字，今据《文献通考》卷一百三十八《乐考十一》改。
[3] 刘勇：《陈旸〈乐书〉乐器插图中的若干问题》，《中央音乐学院学报》，2016 年第 3 期。
[4] 《乐书》卷一百三十《乐图论》"胡部""八音（竹之属）""大横吹"条。

毕其曲，政视之，有三龙翔舟而听。老人曲终，以笛付谟，谟吹之，竟不能声，而老父亦失所在矣。大中以来，有王六六、王师简，亦妙手也。”[1]笛的发展以增孔为体现，由三进四进五而进七。荀勖造律，作十二笛，亦为笛史之大事。笛有横笛与竖笛，“横笛”以“横”字缀于“笛”前，“竖笛”则径以“笛”名之，以相区别。唐代，横笛常名“横竹”，李贺《龙夜吟》诗曰：“卷发胡儿眼睛绿，高楼夜静吹横竹”。[2]此“横竹”即为“横笛”，盖诗韵之用也。笛发声清脆，为军乐常用乐器。

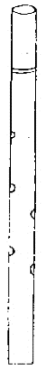


图 1-18 羌笛（胡笛）[3]

16、觱篥

觱篥属气乐器。《乐书》载：“觱篥，一名悲篥，一名笳管，羌胡丘兹之乐也。以竹为管，以芦为首，状类胡笳，而九窍所法者，角音而已。其声悲，栗胡人吹之以惊中国马焉。唐天后朝有陷冤狱者，其室配入掖庭，善吹觱篥，乃撰《别离难》曲，以寄哀情，亦号《怨回鹘》焉。后世乐家者，流以其族宫转器以应律管，因谱其音为众器之首，至今鼓吹、教坊用之，以为头管。是进夷狄之音，加之中国雅乐之上，不几于以夷乱华乎？！降之雅乐之下，作之国门之外可也。圣朝元会、乘舆、行幸并进之，以冠雅乐，非先王下管之制也。然其大者九窍，以觱篥名之；小者六窍，以风管名之。六窍者犹不失乎中声，而九窍者其失盖与大平管同矣。今教坊所用，上七空后二空，以五凡工尺上一四六勾合，十字谱其声。”[4]《旧唐书·音乐志二》亦云：“筚篥，本名悲篥，出于胡中，其声悲。亦云：胡人吹之以惊中国马云。”[5]“觱篥”之名甚多，常见者有“筚篥”“悲篥”“必栗”，林谦三对此有考证。[6]《乐书》所示乐图中，“觱篥”为不多见的有谱字的乐器，但谱字位置误

[1] 《乐书》卷一百三十《乐图论》“胡部”“八音（竹之属）”“大横吹”条。
[2] [唐]李贺撰，[清]王琦等注：《李贺诗歌集注》，上海：上海古籍出版社，1978 年，第 354 页。
[3] 《乐书》卷一百三十《乐图论》“胡部”“八音（竹之属）”“羌笛（胡笛）”条。
[4] 《乐书》卷一百三十《乐图论》“胡部”“八音（竹之属）”“羌笛（胡笛）”条。
[5] 《旧唐书》卷二十九《音乐志二》，第 1075 页。
[6] [日]林谦三，钱稻孙译：《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 401-425 页。

甚。[1]“觱篥”胡族色彩浓重，故而陈旸目之为俗部乐器。觱篥声音以悲、怨为特色，且与长鸣都有“惊中国马”的音效。

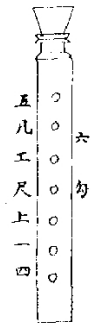


图 1-19 觱篥（悲篥 笳管 头管 风管）[2]

17、小横吹

小横吹属气乐器。《乐书》载：“大横吹、小横吹并以竹为之，笛之类也。《律书·乐图》云：‘横吹，胡乐也。昔张博望入西域，传其法于西京，得《摩诃兜勒》一曲，李延年因之更造新声二十八解，乘舆以为武乐。’汉时常给边将，魏晋以后二十八解又不复存。其所用者唯《黄鹤》《陇头水》《出关》《出塞》《入塞》《折杨柳》《黄覃子》《赤之杨》《望行人》十四曲也。唐《乐图》所载大横吹部有：节、鼓、角、笛、箫、笳、觱篥七色。小横吹部有：角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮觱篥六色。惟大横吹二十四曲，内三曲马上警严用之。一曰《权乐树》，二曰《空口莲》，三曰《贺六运》，其余二十一曲备拟所用：一曰《灵泉崔》，二曰《达和若轮空》，三曰《白净王子》，四曰《他贤送勤》，五曰《鸣和罗纯羽琎》，六曰《叹度热》，七曰《吐久利能比轮》，八曰《玄比敦》，九曰《植普离》，十曰《胡笛尔笛》，十一曰《鸣罗特罚》，十二曰《比久伏大汗》，十三曰《于理真斤》，十四曰《素和斛律》，十五曰《鸣才真》，十六曰《乌铁甘》，十七曰《特介汗》，十八曰《度賓哀》，十九曰《阿若于楼达》，二十曰《大贤真》，二十一曰《破阵乐》。”[3]小横吹与大横吹类似，在唐代都作为鼓吹五部之一部。《乐书》所绘小横吹指孔十个并列，似与手指不合，且吹孔位置也不合理。

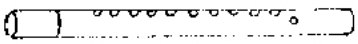


图 1-20 小横吹[4]

[1] 详见刘勇：《陈旸〈乐书〉乐器插图中的若干问题》，《中央音乐学院学报》，2016 年第 3 期。
[2] 《乐书》卷一百三十《乐图论》“胡部”“八音（竹之属）”“觱篥（悲篥 笳管 头管 风管）”条。
[3] 《乐书》卷一百三十《乐图论》“胡部”“八音（竹之属）”“小横吹”条。。按“《玄比敦》”中“玄”字原阙笔，乃避清讳故，今改。
[4] 《乐书》卷一百三十《乐图论》“胡部”“八音（竹之属）”“小横吹”条。

以上所列乐器，仅为唐代军乐乐器之部分，但代表了军乐乐器的典型。其中金钲、铙为雅部乐器，长鸣、中鸣、笳、大横吹、笛、觱篥、小横吹皆为胡部乐器，拥鼓、大鼓、铙鼓、节鼓、小鼓、羽葆鼓、桃皮觱篥皆为俗部乐器。可以看出，军乐乐器的胡俗特征明显，雅乐特征较弱。如而从现代乐器分类法来看，军乐乐器中又较多气鸣乐器，如长鸣、中鸣、桃皮觱篥、箫、笳、大横吹、笛、觱篥、小横吹，以吹奏为主，音色都较为清亮，故而适合在战阵中奏响。

另外，从军乐发展的纵向来看，军乐器的使用一直处于增损变易的趋势之中，有些乐器发展到唐代，其性质和使用场合都发生了变化，如铎，作为一种铜制摇奏种体体鸣乐器，在周秦两汉被用作军乐演奏，[1]但到了唐代，却作为一种雅乐乐器，使用在“乐县”之中。[2]

综合以上，笔者认为，军乐主要由太常寺中的鼓吹署掌管。军乐乐人并不是传统认为的技术低劣者，而是在悟性、天分及个人秉性等方面逊色于教坊和梨园乐人。军乐乐人所穿服饰在袍、袴、帽、弁、革带方面都有具体规定，彰显了卤簿的等级秩序，且带有一定的胡族色彩。军乐器较多为金、革、竹类乐器，主要由金钲、长鸣、中鸣等 17 种主要乐器构成。在音色上，它们普遍清亮高越；在组合形态上，它们的部伍色彩比较浓重。

[1] 方建军：《地下音乐文本的读解：方建军音乐考古文集》，上海：上海音乐学院出版社，2006 年，第 276-280 页。

[2] 《旧唐书》卷二十九《音乐志二》，第 1080-1081 页。

第二章 唐代军乐的文本与行用

在对学术史的回顾中，我们发现，对军乐的研究很大程度上要考虑到军礼的背景，进而揭示军乐与军礼的关系。这其实是有限史料造成的，也就是说，在从事军乐研究时，研究者们往往在最初阶段搜集资料的过程中，就了解到对于军乐的记载，除了集中对古代音乐进行记载的史志和散见于史料笔记对军乐的无系统意识的零星记录外，礼书成了保存古代军乐最集中最详实的资料之一。以唐代为例，《大唐开元礼》与《通典》“乐”门成为了军礼背景下对军乐记载最有说服力的史料。加之自魏晋南北朝以来，五礼成为礼学的主流思想，以吉、凶、军、宾、嘉为分类的礼学思想被默认和尊受，所以研究者们习惯按照五礼的思维去理解礼乐的关系。

但是，我们不能不考虑到，作为国家礼典的《大唐开元礼》与作为国家政制的《唐六典》一样，在修撰时都有比较明显的以先王圣典为模范的倾向，如《唐六典》拟六官。[1]一些原则在历史沿革中被遵守和应用到典章制度的制定中，比如“同用”“独用”现象。笔者以为，军乐在行用上与礼书规定并不完全契合，此即文本和实践的脱离，对军乐的研究应该从文本的思维转向实践的思维，即从具体的军事实践去考察军乐问题。本章试就此展开论述。

一、典章制度中的“同用”“独用”原则

在了解军乐与军礼之前，有一事可兹注意，即唐代典章制度中的“同用”与“独用”原则。“同用”与“独用”的概念源自于《广韵》，每卷首和卷下标有“同用”与“独用”。“同”即共同，所谓“同用”即在作格律诗时，韵字与邻韵字通押，如“东”韵与同一小韵下的“东”“锺”通押；“独”即单独，所谓“独用”则指韵字与邻韵字不通押。“同用”与“独用”是相对的概念，以示不同韵的使用规则。

《广韵》对“同用”“独用”原则的应用不是一个孤立和偶然的现象，实际上，这种规则大量存在于唐代典章制度中，是唐代士人修典时在共同意识下的一种默认规则。这种意识和规则源自于中国古代悠久的典制修撰传统，并在运用中不断得到讨论和修整，“挚虞论礼”事件即为典型。有唐一代，“同用”“独用”原则继承了前代讨论和应用的结果，并得到了更加广泛的应用，这在唐代官修文

[1] 吴丽娛：《营造盛世：〈大唐开元礼〉的撰作缘起》，《中国史研究》，2005 年第 3 期。

件中体现地尤为明显。

（一）典制中的“同用”“独用”现象

唐代典制的成熟主要体现在众多官修文件中，如代表唐代行政体制规范的《唐六典》、代表唐代礼制规范的《大唐开元礼》、代表唐代政书集大成者的《通典》、代表唐代官方法治规范的《唐律疏议》、代表科举考试用韵规范的《唐韵》等。这些“国之重典”无论是以个人还是集体的名义奏呈，其在编修的时候无疑凝结着众人的智慧。修典需要很多烦杂的规则，这些规则或以凡例呈于书前以明示读者，或因当时无需说明的必要而隐含在典文之中。对典志体史书的了解，不仅在于对其文本的分析，更在于对其在修撰时逻辑体系的了解，文本的分析是一方面，对其如何能以纪传体——本纪、世家、列传、表书的体系行世同样值得研究。所以，对唐代官修文件的解读，除却那些已经在修撰说明、凡例规定中交代了的以外，还有哪些是隐匿于其中并未公开说明但又很重要的规则呢？我们将对唐代的这些重典逐一考察。

《大唐开元礼》在制定时，因条目繁多，在一些具体的礼制规定中应用了“同用”与“独用”的规则。以“军礼”为例，在“皇帝亲征类于上帝”条中云：

> 纂严 纂严前一日，本司承制宣摄内外诸司，各随职备办。尚舍奉御施御幄於太极殿北壁下，南向***如常***。守宫设群官文武次於东西朝堂***如常仪***。典仪设群官位於殿庭，文东武西，每等异位，重行北面，相对为首。乘黄令陈革辂及玉辂以下及车旗之属***如常***。未明一刻，开诸宫门，诸卫勒所部列黄麾仗屯门及陈於殿庭***如常仪***。
>
> 其日平明，留从之官悉集朝堂次。侍臣服平巾帻，袴褶；其将帅等及从行之官亦平巾帻，袴褶。留守之官公服。上水五刻，侍中版奏：“请中严。”鈒戟近仗以次列于殿庭。上水三刻，通事舍人引群官以次入就位，诸侍臣俱诣合奉迎。侍中版奏：“外办。”皇帝服武弁之服，御马以出，曲直华盖侍卫警跸***如常***，即御座，南向坐。典仪唱再拜，群官在位者皆再拜讫，中书令承旨敕百僚讫，通事舍人以次引群官出。侍中跪奏：“礼毕。”俛伏，兴。皇帝降御座，入自东房，侍臣从至合***如常礼***。[1]

如上文所引材料中斜体加粗词所示，由于很多条目对常用之礼或其他诸礼相关规定的重复，经常会以“如常（仪）”“余如某某仪”“并如某某之仪”等代替。也就是说，如同《广韵》韵字的用韵规则，在具体的礼制规定上也应用着“同用”和“独用”的规则：如果该礼条所适用的规则并不适用于其他诸礼，则该礼条所具有的礼学精神或内涵是唯一的，不与其他诸礼共享，此为礼的“独用”原则；如果该礼条所使用的规则与其他礼条的精神或内涵一致，则该礼条的制定需要参

[1] [唐]萧嵩等撰：《大唐开元礼》卷八十一《军礼》，北京：民族出版社，2000 年，第 392-393 页。

考相应诸礼，用语上以“如某某仪”行之，此为礼的“同用原则”。

在礼制上，这种规则的制定是一种默认（default）的原则，与《广韵》“同用”“独用”规则一致。实际上，这种默认原则为国家各种政策的制定所共同遵守，在时间和精神上，都具有一致性。

《封氏闻见记·声韵》载：

> 隋朝陆法言与颜、魏诸公定南北音，撰为《切韵》。凡一万二千一百五十八字，以为文楷式，而先仙、删山之类分为别韵，属文之士苦其苛细。国初，许敬宗等详议，以其韵窄，奏合而用之者也。[1]

又戴震《声韵考》卷一云：

> 独用、同用之注，则唐初许敬宗所详议，以其韵窄，奏“合而用之”者也。[2]

虽然对于“同用”“独用”正式提出年代，音韵学界尚有异义，但可以肯定的是，为了服务于科举考试，“同用”“独用”的原则已经在唐代得到应用。根据王兆鹏的研究，至迟在开元五年（717 年），“同用”“独用”原则就已确定并开始运用于科举考试之中。[3]按《旧唐书·礼仪志》的记载：“（张）说卒后，萧嵩代为集贤院学士，始奏起居舍人王仲丘撰成一百五十卷，名曰《大唐开元礼》。二十年九月，颁所司行用焉。”[4]可以看出，《大唐开元礼》在开元二十年（732 年）已经得到正式颁行，在此之前相关准则也得到讨论和议定。这与《广韵》施行的时间很接近，可以认为是同一时期。

这种规则还应用于其他各类国家大典之中，如《唐律疏议》在议定具体的法条时，同样运用了“同用”“独用”的原则：

> 诸脱户者，家长徒三年；无课役者，减二等；女户，又减三等。谓一户俱不附贯。若不由家长，罪其所由。即见在役任者，虽脱户及计口多者，***各从漏口法***。（户婚）[5]
>
> 及不以符合从事，或符不合不速以闻，各徒二年；其违限不即还符者，徒一年。余符，各减二等。凡言余符者，契亦同。即契应发兵者，***同发兵符法***。（擅兴）[6]
>
> 诸谋杀人者，徒三年；已伤者，绞；已杀者，斩。从而加功者，绞；不加功者，流三千里。造意者虽不行仍为首；雇人杀者，***亦同***。（贼盗）[7]

同样的情况，在《唐六典》里也有体现，例如：

---

[1] [唐]封演撰，赵贞信校注：《封氏闻见记校注》，北京：中华书局，2005 年，第 13 页。
[2] [清]戴震：《戴震全书》《声韵考》卷一，合肥：黄山书社，1994 年，第 293 页。
[3] 王兆鹏：《广韵“同用”“独用”使用年代考》，《中国语文》，1998 年第 2 期。
[4] 《旧唐书》卷二十一《礼仪志一》，第 818-819 页。
[5] [唐]长孙无忌等撰，岳纯之点校：《唐律疏议》卷十二《户婚》，上海：上海古籍出版社，2013 年版，第 193 页。
[6] 《唐律疏议》卷十六《擅兴》，第 254 页。
[7] 《唐律疏议》卷十七《贼盗》，第 278 页。

凡太皇太后、皇太后、皇后之亲分五等，皆先定于司封，宗正受而统焉。凡皇周亲、皇后父母为第一等，准三品；皇大功亲、皇小功尊属、太皇太后、皇太后、皇后周亲为第二等，准四品；皇小功亲、皇缌麻尊属、太皇太后、皇太后、皇后大功亲为第三等，准五品；皇缌麻亲为第四等，皇袒免亲、太皇太后小功卑属、皇太后、皇后缌麻亲及舅母、姨夫为第五等，并准六品。其籍*如州县之法*。

凡大祭祀及册命、朝会之礼，皇亲、诸亲应陪位豫会者，则为之簿书，以申司封。若皇亲为王公，子孙应袭封者，*亦如之*。[1]

通过对唐代最重要的几部典制体史书的考察，笔者认为，在唐代制度的制定过程中，制定者有意或无意地在使用一些规则，“同用”“独用”原则即为其中的重要体现。这种规则表现为，如果某条文与其他条文在性质、规定上一致或类似，则此条文书写为“如（参考）某某（条文）”，以示此条文与所参考条文“同用”。如果某条文所具有的典制意义是唯一的，则为“独用”原则，书写上无“如（参考）某某（条文）”字样。

（二）“同用”“独用”原则的来源与发展

国家大典对于“同用”“独用”原则的应用，经历了从讨论施行到成熟应用的过程，这是典章制度史发展的内在要求和规律。

《尚书·尧典》曰：

五月南巡守，至于南岳，如岱礼。八月西巡守，至于西岳，如初。十有一月朔巡守，至于北岳，*如西礼*。[2]

又《周礼·天官冢宰》曰：

阍人，王宫每门四人。囿游*亦如之*。[3]

可见，在《尚书》《周礼》中已有运用”同用”“独用”原则的意识。即使《尚书》《周礼》的成书年代仍旧聚讼纷纭，但可以肯定的是，至迟在汉代，礼学发展的内在要求已经足够使得“同用”“独用”现象呈现在不同的典制文书中。如《后汉书·礼仪志四》载：

西都旧有上陵。东都之仪，百官、四姓亲家妇女、公主、诸王大夫、外国朝者侍子、郡国计吏会陵。昼漏上水，大鸿胪设九宾，随立寝殿前。钟鸣，谒者治礼引客，群臣就

[1] [唐]李林甫等撰，陈仲夫点校：《唐六典》卷十六“宗正寺”条，北京：中华书局，1992 年版，第 466 页。
[2] 按，注曰：“如西礼”史迁作“皆如初”，上文至于西岳下无“初”字。马融、郑康成皆作“如初”，郑康成曰：“五月不言初者，以其文相近，八月、十一月言初者，文相违故也。”《尚书正义》卷第二《舜典》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 127 页。
[3] 《周礼注疏》卷第一《天官冢宰》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 642 页。

位*如仪*。乘舆自东厢下，太常导出，西向拜，折旋升阼阶，拜神坐。退坐东厢，西向。侍中、尚书、陛者皆神坐后。公卿群臣谒神坐，太官上食，太常乐奏食举，舞《文始》《五行》之舞。乐阕，群臣受赐食毕，郡国上计吏以次前，当神轩占其郡国谷价，民所疾苦，欲神知其动静。孝子事亲尽礼，敬爱之心也。周遍*如礼*。最后亲陵，遣计吏，赐之带佩。八月饮酎，上陵，*礼亦如之*。

凡斋，天地七日，宗庙、山川五日，小祠三日。斋日内有污染，解斋，副倅行礼。先斋一日，有污秽灾变，斋祀*如仪*。大丧，唯天郊越绋而斋，地以下皆百日后乃斋，*如故事*。

古子为正月甲子若丙子为吉日，可加元服，*仪从《冠礼》*。乘舆初加缁布进贤，次爵弁，次武弁，次通天。冠讫，皆于高祖庙如礼谒。王公以下，初加进贤而已。[1]

东汉时，礼文的繁杂虽不如唐代，但也在“同用”“独用”原则上发展了自己的规则：参考常礼时的“如仪”“如礼”；参考旧制的“如故事”；参考礼经（文本）的“从《冠礼》”等。这说明在此时在礼仪的制定上，已有相当的条文重复情况，“同用”“独用”原则已经成为礼文制定的要求。

曹魏定礼时，“同用”“独用”原则作为一种典制制定原则不为时人所重，《晋书·礼仪志上》载西晋太康初年挚虞论礼曰：

又此礼当班于天下，不宜繁多。顗为百六十五篇，篇为一卷，合十五余万言，臣犹谓卷多文烦，类皆重出。案《尚书·尧典》祀山川之礼，惟于东岳备称牲币之数，陈所用之仪，其余则但曰“如初”。《周礼》祀天地五帝享先王，其事同者皆曰“亦如之”，文约而义举。今礼仪事同而名异者，辄别为篇，卷烦而不典。皆宜省文通事，随类合之，事有不同，乃列其异。如此，所减三分之一。[2]

卫顗为曹魏创立朝仪时又恢复了那种“卷多文烦”的毛病，直到挚虞这里才作为正式议题提出。挚虞认为，如果一条礼仪“事同而名异”，那么从“省文通事”的角度来看就应该“随类合之”；但如果“事有不同”，才应该把不同的礼仪规定列举出来。于是在这种删繁就简的措施下，礼文得到了大幅度的削减。

《晋书》修撰于唐初，“挚虞论礼”被作为史料载入礼志，一方面说明唐初修撰者对于晋代礼制的讨论过程熟谙于心，才会将此事件作为礼制制作的典型载入史册；另一方面也说明早在太宗之时，这种对于典章制度“文约义举”的意识同样比较明显，国朝立法之人将这一意识作为修典的规则，不断施用在各种制度的修撰中。因此，我们可以合理的猜测，像《切韵》和《大唐开元礼》这样的国

[1] [南朝宋]范晔撰，[唐]李贤等注：《后汉书》，北京：中华书局，1965 年，第 3103-3105 页。
[2] 按：“今礼仪事同而名异者，辄别为篇，卷烦而不典。皆宜省文通事，随类合之，事有不同，乃列其异。”标点似应为“今礼仪事同而名异者，辄别为篇，卷烦而不典，皆宜省文通事，随类合之；事有不同，乃列其异。”《晋书》卷十九《礼仪志上》，第 582 页。

家大典，在制定时必定共同遵守着一定的规则，“同用”“独用”规则即为典型的体现。

如前文所指，唐代吸收了前代对于”同用”“独用”原则的讨论结果和精神，将其应用到国家典章制度的撰修之中。唐以后基本延续了这种做法，由于篇幅所限，不可能将所有应用此原则的典籍一一列出，只能列举最具代表性的几种加以证明。

宋代王溥撰《五代会要》卷一“杂录”云：

后唐同光元年四月，太常礼院奏：“准制，以此月十三日行皇后册礼。今检详临轩命使册皇后旧仪，皇后庙见***如纳后之仪***，受册后，合别定庙见日。其日，皇后乘重翟车，卤簿鼓吹仪仗前导。”从之。又奏：“谨按《开元礼》，临轩册皇后，皇后表谢，朝皇太后，***并如纳后之仪***，不载朝谢皇帝之礼。准纳后仪，则皇帝服衮冕，降迎於门。恐礼太重。今详酌其日常服御内殿，皇后首饰褘衣。尚仪引入，至殿厅阶间再拜，又再拜讫。退***如常仪***。”从之。[1]

《政和五礼新仪·军礼》“皇太子元正冬至受群官贺仪”云：

前一日，有司于东宫门外量地之宜。设三公以下文武羣官等次，***如常仪***；典仪设皇太子答拜褥位于阶下，南向。又设文武羣官版位于门之外。其日，礼直官、舍人先引三公以下文武羣官以次入，就位立定。礼直官、舍人引左庶子诣皇太子前，跪请内严；少顷，又言外备。内侍褰帘，皇太子常服出次，左右侍卫***如常仪***。皇太子降阶诣南向褥位，典仪曰“再拜”，赞者承传曰“再拜”，三公以下皆再拜，皇太子答拜。班首少前称贺云：“元正首祚冬至云“天正长至”，景福惟新。伏惟皇太子殿下，与时同休。”贺讫，少退，复位。左庶子前承令诣群官前答云：“元正首祚冬至云“天正长至”，与公等均庆。”典仪曰“再拜”，班首以下皆再拜，皇太子答拜。讫，礼直官、通事舍人引三公以下文武百官以次出，内侍引皇太子升阶，还次，帘降，侍卫***如常仪***。[2]

《大明会典·礼部四》：

嘉靖十三年定谒庙仪前期。太常寺奏皇帝斋三日。尚仪奏皇后及妃各斋三日。内外诸执事各斋一日。太常光禄官奏省牲***如常仪***。所司陈设如时祫仪。是日质明、有司整严以俟。锦衣卫备仪卫***如常仪***。内使监设皇帝皇后及妃肩舆于各宫中。[3]

《大清会典·礼部》：

既卜葬吉，先期行祖奠礼，陈馔筵十有五席，羊七酒七尊，楮帛三万七千，***仪与启***

[1] [宋]王溥：《五代会要》卷一“杂录”条，上海：上海古籍出版社，2006 年版，第 15 页。
[2] [宋]郑居中等撰：《政和五礼新仪》卷一百五十六，文渊阁四库全书本。
[3] [明]赵用贤撰：《大明会典》卷四六《礼部四》，明万历内府刻本。

奠同。奏遣皇子及王公大臣官员往送，沿途分站预设芦殿，缭以席垣。皇子王公各官内监女侍内府妇女三十人，皆以次随行至宿，次设晡奠。翌日，昧爽朝奠，皇子祭酒行礼如仪。至园寝日，在陵贝勒公大臣及不直班之官员咸于十里外道右，跪迎举哀，候过随行。奉安金棺于芦殿。翌日，行遣奠礼，仪仗送往之。王公大臣官员及在陵贝勒公大臣官员，暨贝勒公夫人大臣官员妻咸齐集，陈设礼仪一如祖奠。及葬，先期行迁奠，陈馔筵十有三席，羊五酒五尊，楮帛三万，***仪与遣奠同***。届时，奉移金棺于墓前，芦殿升太平车奠献。行礼毕，各退。焚楮帛，仪仗至日。奉金棺由隧道入墓圹，掩闭墓门。皇子于月台前祭酒，举哀行三叩礼。众者皆随行，礼毕卒哭。是日，皇子暨送往之。王公大臣官员皆还京。行题主礼，预期近园寝之外设芦殿，制造神牌，工竣设于案。内阁大学士，礼部堂官朝服行一跪三叩礼，刻字将近大祭，以前卜吉填青各行礼如初。毕乃安奉于芦殿，日点香烛，逢大祭日奉入飨殿，依此奉安于座。礼成，奉安寝室。[1]

据上，我们可以看到，唐以后，“同用”“独用”原则在国家典章制度的制定上得到了大量应用。这提示我们，中国古代典章制度沿革的意义不仅在于具体条文和细则的沿袭等方面，也在于修撰行为背后反应的规则和逻辑体系的传递，更在于其代表的制度文化和思想观念的传承。

（三）“同用”“独用”原则产生的文化背景和意义

中国古代典章制度之盛，在世界上亦属典型。这种“盛”是多种意义的，不仅在于其繁杂的内容和规定，也在于如何组织、安排和运用这些内容和规定。这种活动所反应的制度文化意识，在古代各朝士人的讨论、修改、制定中由萌芽转向成熟，进而定型成为默认的规则。礼制文化为这些规则提供了丰厚的制度土壤。

三礼学在魏晋时代蔚为显学，出现了众多注经解经的礼学专家。他们积累的成果为隋唐所选择并继承，突出体现在唐代礼典的修撰上。所以，学界常言“开元礼为中古礼制的集大成者”的内涵是丰富的，这不仅包括对礼制细则的批判继承，亦包括对礼学精神和逻辑的延续，更是对典制文化的持续改造。为什么说“更是对典制文化的持续改造”呢？因为在唐代，无论是太宗还是玄宗，出于“营造盛世”的需要，原先大量在礼典中存在的“同用”“独用”现象也广泛出现在了各种其他性质的国家大典之中。

同时，值得注意的是，无论礼学从“开元礼”时代到“后开元礼”时代，对于典章制度来说，“同用”“独用”原则无疑具有长时段的稳定性，这不仅说明这一原则正符合典制制作的内在规律，不会随着外在文化的变迁而改变；更说明在中国文化内部，“显文化”与“隐文化”一直处于互衬的关系，相较于“显文化”，

[1] [清]允祹撰：《大清会典》卷五二《礼部》，文渊阁四库全书本。

“隐文化”的稳定性更高，更能为其他文明所共享。[1]“同用”“独用”原则即是“隐文化”的一种，这种文化代表着一种客观规律，这在西方的法典中同样得到了体现，以拜占庭《士兵法》为例：

22.任何受到征召服军役但却逃跑的人，应该受到军事法的处理。因为受到征召却逃避服军役是非常耻辱的事情。逃避军役的人，***同叛徒一样***将失去其自由。

38.如果[2]有人煽动战争或者将罗马人出卖给敌人，他应该受到***同样***处罚。

39.从罗马人的军队跑到敌人那里的脱逃者，可以***像敌人一样***处死他们。[3]

我们可以很明显的看到，在《士兵法》的规定中，如果某法条与其他法条在效力上一致，如关于“逃避军役”与“叛徒”的处罚、关于“煽动战争”与“出卖罗马人给敌人”的处罚、关于“脱逃者”与“敌人”的处罚，那么此法条将采取“同用”原则，省却内容相同的规定，以“同……”表示其与其他法条的共享。这样的例证很多，毋庸赘举。

中西方在“同用”“独用”规则的应用上，有着很多相似的地方，这源于以下两点： 第一，挚虞所谓“省文通事，随类合之”为应用这一原则的直接原因。无论中西，这种意识都会随着典制条文的增多而出现。第二，“同用”“独用”规则很大程度上是一种处理和平衡新旧典制的方法。这意味着，当世殊时异，旧的典制已不符合需要，则会以“省文”的形式将其归类和归并，以突出新典制所代表的文本，从某种角度来说，这是一种处理文本的实用原则。这种原则在目录学的意义上也得到了应用，比如，在《艺术类聚》《初学记》等类书中，“当某项资料与两个类目都有关系时，编者根据关系的远近，在其中一个类目下略引该项资料，并于其下以注语指引读者参阅另一类目下的详细资料”，[4]即参见法（或引见法）应用，这可以看成是”同用”“独用”意识在文本处理上的具体体现。

综合以上，我们可以获得这样的认识：

第一、在国家典制和各项法则、规定的制定过程中，因为条目繁多带来的重叠、某些规定由于精神内涵的一致等原因，在落实到文本的时候，会默认地遵守

[1] 按：列维·施特劳斯（Claude Levi-Strauss）在《结构人类学》中也认为，一切社会活动和社会生活都深藏一种内在的、支配着表面现象的结构，社会科学和人文科学的任务，就在于寻找这种内在的结构。Claude Levi-Strauss，“Social stucture”，in *Structural Anthropology*，vol.1，New York:Basic books，1974，pp.277-323. 笔者认为，施特劳斯所谓“内在的结构”实际上指的就是“隐文化”，这类似于语言学家乔姆斯基（N.Chomsky）在“转换生成语法（transformational－generativegrammar）”理论中提出的表层结构（surface structure）与深层结构（deep structure）的观点，他认为，作为符号系统的语言，具有表层结构和深层结构两个层次。各民族语言拥有不同的语法规则，即表层结构；但所有的民族的语言都有共同的句法规则，即深层结构。而不同语言的翻译过程，则是把一个民族的语言的表层结构转换成共同的深层结构，然后再从深层结构转换成表层结构的过程。此为语言学的“转换语法定律”。参见 Noam Chomsky，*Syntactic Structures*，Berlin：Walter de Gruyter，2002.

[2] 按：原文翻译作“如何”，应是笔误。

[3] 李强、徐家玲译注：《拜占庭〈士兵法〉译注》，《古代文明》，2013 年第 2 期。

[4] 潘树广：《〈艺文类聚〉概说》，《辞书研究》，上海：上海辞书出版社，1980 年第 1 期，第 169 页。

一种原则，这种原则在《广韵》里得到了具体的规定，即“同用”“独用”原则。这种原则被广泛应用于国家行政规则的制定中，以礼书中的应用最为突出。[1]就其渊源来说，在《周礼》《仪礼》这种具有相当条目细则的礼书的成书的时代就已经存在，随着礼制内涵的逐渐丰富，这种应用逐渐广泛和成熟，从唐代的文献来看，有唐一代应处于成熟期。这一方面显示着唐代典章制度的发达与细化，另一方面又进一步说明礼制在国家典章制度中的重要性与示范作用。

第二、在国家礼制的规定中，“同用”的礼条所具有的精神内涵和效力是类似的，所用的规制包括人员、礼器、乐器都是共享的；而“独用”的礼条所具有的精神内涵和效力是唯一的，所用的规制不与其他诸礼及具体规定共享。同理，诸如其他典志体史书，在修撰的过程中也适用这一原则。这种规则的影响既深远又广泛，并且中西相通，可以说是典制修撰的内在要求和客观规律。体现在军乐上，我们可以认为，“同用”的军乐更多表现为军礼用乐，这种概念的指称大于军乐，这种军礼用乐其实是借用并挪移了其他诸礼的规定；“独用”的军乐只表示直接为军事目的而应用的音乐，这与在军事活动中必要的祭祀、娱乐用乐是不同的。

第三、无论是为了“省文通事”还是“处理新旧”，“同用”“独用”原则的应用都体现了对于文本制作的思考，中国古代的典制之盛为这种思考提供了实践平台，每个朝代在新修本朝典制的时候也都会自觉或不自觉地对这一原则进行反思。如前文所举史料反映的总体趋势来看，中国古代对”同用”“独用”原则的应用具有比较强的稳定性，特别是从唐代以后，历朝沿用不衰，而其基本精神没有经过变易也可以看出，这种规则对于中国古代的典章制度是具有极强的适应性的。

（四）“同用”“独用”视角下的军礼与军乐

考察军礼背景下的军乐，必须清楚军礼用乐并不等于军乐，因为“同用”“独用”原则的存在，军礼用乐必然有一部分属于必要的礼制程序，而不直接属于军事。任爽认为：“由于中国古代军事活动与祭祀活动关系一向十分密切，军礼中实际上包含了许多吉礼方面的成份……然军礼与吉礼毕竟不同。二者相比，军礼中的祭祀活动程序较为简单，其祭器颇有减省。”[2]这种看法其实如果用“同用”“独用”的观点看就很好解释：军事活动前的祭祀与一般的祭祀在精神和目的上是一致的，军礼与吉礼中的祭祀分享着共同的规则，或者说军礼中的祭祀规定是

[1] 按：以“如（同、从）某某仪（法）”“亦同（如）”等关键词在数据库《基本古籍库》中进行直接检索和逻辑检索，在排除非“同用”“独用”意义的条目后，发现礼书（包括正史礼志）的条目占最大比例。以《通典》、《大唐开元礼》最为突出。说明这种应用在唐代已经达到了成熟期。

[2] 任爽：《唐代礼制研究》，长春：东北师范大学出版社，1999 年，第 95 页。

有意参考吉礼而制定的。在规格上，军礼中的祭祀低于吉礼，所以祭祀程序和祭器方面相对来说要简单一些，因为礼制中的等级因素无处不在，这不仅体现在君臣、雅俗等方面的差别，也体现在五礼本身。所以，有关军礼中的“同用”“独用”规则，一方面可以帮助我们更好地理解唐代军乐的内涵，另一方面也局部揭示了军乐与军礼及军礼用乐的关系。更重要的是，对于军礼背景下的军乐，是选择以五礼思维还是军事实践，我们应该有了明晰的判断。

二、军乐的行用

军乐的行用主要包括：凯乐、鼓吹的颁赐以及仪式音乐等方面。凯乐是军乐中最主要的构成，这在唐代文献中有案可征，是实际并直接应用到军事之中的；鼓吹的颁赐制度承袭魏晋的军礼鼓吹制度演变而来，至唐代，在规制和受赐人员上都有一些变化；仪式音乐主要体现在卤簿的规定与应用上。

（一）凯乐

《唐六典·尚书礼部》“三曰军礼，其仪二十有三”下注云：

> 一曰亲征类于上帝，二曰宜于太社，三曰造于太庙，四曰禡于所征之地，五曰軷于国门，六曰告所过山川，七曰露布，八曰劳军将，九曰讲武，十曰田狩，十一曰射于射宫，十二曰观射于射官，十三曰遣将出征宜于太社，十四曰遣将告于太公庙，十五曰遣将告于太庙，十六曰祀马祖，十七曰享先牧，十八曰祭马社，十九曰祭马步，二十曰合朔伐鼓，二十一曰合朔诸州伐鼓，二十二曰大傩，二十三曰诸州、县傩。[1]

在二十三种仪式的军礼中，并非全部都有军乐应用的规定，而对其的分类，不同学者有不同标准。李蓉在《隋唐军事征伐礼仪》中就是根据内容与适用范围将其划分为征伐礼仪、校阅礼仪、田猎礼仪、射礼、傩礼、合朔伐鼓，更将军事活动中的祭祀礼仪列入“出师前礼仪”中。[2]这是按照礼本身的特性进行的粗略分法。除掉那些直接或间接与军事相关的活动中没有用乐，或者依照“同用”“独用”的原则，在祭祀时使用雅乐、或者借助军乐乐器发出代表军事信号的“声”，或者以军乐投入宴享活动娱乐宾客等情况，真正具有军乐性质，并且直接为军事活动服务的是凯乐。

《册府元龟》卷 12《帝王部·告功》云：

> 隋高祖开皇九年四月，晋王平陈还，帝幸骊山亲劳之，三军凯入，献俘于太庙。

[1] 《唐六典》卷第四《尚书礼部》，第 111 页。
[2] 李蓉：《隋唐军事征伐礼仪》“前言”及“目录”，北京：国防工业出版社，2015 年。

……

（武德）四年六月秦王平王世充、窦建德凯旋，亲披黄金甲，陈铁马万馀骑，甲士十三万人，前后部鼓吹，俘三伪主及隋神器、辇辂，献于太庙。帝大悦，行饮至礼以享焉。

……

总章元年十月，司空李勣破高丽，虏高藏男建男产等以归京师。帝令领高藏等俘囚便道献于昭陵。仍备军容，奏凯歌入京城，献于太庙。十二月，帝亲祠南郊，以高丽平，昭告上帝。[1]

从军事实践的角度来看，至少在隋末唐初战事颇为频繁的阶段，凯乐施行于奏凯献功的阶段是毫无疑问的。《旧唐书·王方庆传》载：

神功元年七月，清边道大总管建安王攸宜破契丹凯还，欲以是月诣阙献俘。内史王及善以为将军入城，例有军乐，既今上孝明高皇帝忌月，请备而不奏。方庆奏曰："臣按礼经，但有忌日，而无忌月。晋穆帝纳后，用九月九日，是康帝忌月，于时持疑不定，下太常，礼官荀讷议称：'礼只有忌日，无忌月。若有忌月，即有忌时、忌岁，益无理据。'当时从讷所议。军乐是军容，与常不等，臣谓振作于事无嫌。"则天从之。[2]

可见，在则天朝的时候，除了援引将军入城奏军乐的旧例外，军乐的性质已模糊不清：军乐是否循常礼，于忌日（月、年）不奏？忌日、忌乐、忌年是否能等而论之？但可以肯定的是，军乐与其他乐种不同，属于军容，即国家礼制规定的重要一部。

但《开元礼》在有关军礼的记载中并无相关仪注，于是，在文宗大和三年（829年）的一次上奏中被提出并补充入新礼：

大和三年八月，太常礼院奏：[3]

谨按凯乐，鼓吹之歌曲也。《周官·大司乐》："王师大献，则奏凯乐。"注云："献功之乐也。"又《大司马》之职，"师有功，则凯乐献于社。"注云："兵乐曰凯。"《司马法》曰："得意则凯乐，所以示喜也。"《左氏传》载晋文公胜楚，振旅凯入。魏、晋已来鼓吹曲章，多述当时战功。是则历代献捷，必有凯歌。太宗平东都，破宋金刚，其后苏定方执贺鲁，李勣平高丽，皆备军容凯歌入京师。谨检 《贞观》《显庆》《开元礼》书，并无仪注。今参酌今古，备其陈设及奏歌曲之仪如后。

凡命将征讨，有大功献俘馘者，其日备神策兵卫于东门外，如献俘常仪。其凯乐用

1 [宋]王钦若等编纂，周勋初等校订：《册府元龟》（校订本）卷十二《帝王部·告功》，南京：凤凰出版社，2006年，第122-123页。

2 《旧唐书》卷八十九《王方庆传》，第2898页。

3 按：《通典》："光宅元年改太常寺为司礼，神龙初复旧。"《通典》卷二十五，第693页。清梁章钜《称谓录·太常寺》："《天中记》：'太常，唐曰司礼寺，又曰礼院。"可知太常礼院即为太常寺之别称。[清]梁章钜《称谓录》卷十七"太常寺"，北京：中华书局，1996年，第266页。

铙吹二部，笛、筚篥、箫、笳、铙、鼓，每色二人，歌工二十四人。乐工等乘马执乐器，次第陈列，如卤簿之式。鼓吹令丞前导，分行于兵马俘馘之前。将入都门，鼓吹振作，迭奏《破阵乐》等四曲。《破阵乐》《应圣期》两曲，太常旧有辞。《贺朝欢》《君臣同庆乐》，今撰补之。《破阵乐》："受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌《破阵乐》，共赏太平人。"《应圣期》："圣德期昌运，雍熙万宇清。乾坤资化育，海岳共休明。辟土忻耕稼，销戈遂偃兵。殊方歌帝泽，执贽贺升平。"《贺朝欢》："四海皇风被，千年德水清。戎衣更不著，今日告功成。"《君臣同庆乐》："主圣开昌历，臣忠奏大猷。君看偃革后，便是太平秋。"候行至太社及太庙门，工人下马，陈列于门外。按《周礼·大司乐》注云："献于祖。"《大司马》云："先凯乐献于社。"谨详礼仪，则社庙之中，似合奏乐。伏以尊严之地，铙吹哗欢，既无明文，或乖肃敬。今请并于门外陈设，不奏歌曲。候告献礼毕，复导引奏曲如仪。至皇帝所御楼前兵仗旌门外二十步，乐工皆下马徐行前进。兵部尚书介胄执钺，于旌门内中路前导。《周礼》："师有功，则大司马左执律，右秉钺，以先凯乐。"注云："律所以听军声，钺所以为将威。"今吹律听声，其术久废，惟请秉钺，以存礼文。次协律郎二人，公服执麾，亦于门下分导。鼓吹令丞引乐工等至位立定。太常卿于乐工之前跪，具官臣某奏事，请奏凯乐。协律郎举麾，鼓吹大振作，遍奏《破阵乐》等四曲。乐阕，协律郎偃麾，太常卿又跪奏凯乐毕。兵部尚书、太常卿退，乐工等并出旌门外讫，然后引俘馘入献及称贺如别仪。别有献俘馘仪注。俟俘囚引出方退。

请宣付当司，编入新礼，仍令乐工教习。

依奏。[1]

这一史料对于唐代凯乐记述甚详，我们可以得出如下结论：

第一、关于唐文宗时期的雅乐重建活动，已有不少学者讨论过。[2]我们特别要注意的是，在此期复兴雅乐各项动作当中，关于凯乐仪注的讨论占有重要地位，这一方面是由于奏疏中所说的"谨检《贞观》《显庆》《开元礼》书，并无仪注"，而且唐初的军事实践中也有凯乐施用的明证，所以对雅乐的重建势必需要在传统雅乐缺漏的部分下功夫；另一方面，凯乐得到重视进一步证明了，至少在太宗时期，凯乐作为仪式音乐，其雅乐的特征是比较明显的。

作为军乐的凯乐和雅乐仍有等级之分。凯乐为"鼓吹之歌曲"，而歌曲在儒家音乐思想中处于"音"一级，《礼记集解》卷三十七孙希旦注引孔安国语曰："音，即今之歌曲也。"[3]又同卷孙氏曰："所谓音，皆谓民俗歌谣之类，而犹未及乎乐也。"[4]在"乐""音""声"三分的等级思想中，"鼓吹之歌曲"显然被认为是具有雅乐性质的仪式音乐，这是区别于民俗歌谣之所谓"音"的根本原因。

[1] 《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，第 1053-1054 页。这段史料《旧唐书·音乐志一》《唐会要·凯乐》《新唐书·仪卫志下》三者记载大致相同。

[2] 按：见柏红秀一系列文章如《论唐文宗修雅乐与中晚唐音乐发展》，《艺术百家》，2012 年 S1 期；《论唐文宗的音乐建制及其音乐史意义》，《乐府学（第八辑）》，2013 年 00 期，第 166-176 页。

[3] [清]孙希旦：《礼记集解》，北京：中华书局，1989 年，第 976 页。

[4] 《礼记集解》，第 978 页。

军乐的这种复杂特性正是其能够成为独立乐种的原因。

第二、就军礼仪式而言，凯乐属于献俘礼的一部分，是奏凯献功仪式活动的重要呈现。李蓉认为这种奏凯仪式分为两个阶段：陈设和三奏凯乐。又根据“陈设”的具体内容认为：“奏凯所用乐器均是当时军中常见的铙吹乐器，这就充分体现了奏凯之乐与一般祭祀、朝仪音乐的不用之处。”[1]实际上，根据“同用”“独用”原则，我们很容易能够发现，在所谓的“陈设”阶段，由于凯乐的功能与献俘、卤簿等仪式的精神一致，所以“陈设”的具体规定才会“如献俘常仪”“如卤簿之式”。

而在具体的三次奏乐时，由于“铙吹哗欢，既无明文，或乖肃敬”，凯乐的演奏场合和时间有着严格的限定，三次都在“导引”之时得到演奏，而在祭祀仪礼如告、献的时候，凯乐所具有的文化内涵与祭祀音乐并不一致，所以自然没有应用的机会。

第三、就凯乐的构成而言，我们可以从乐人的使用上看出，凯乐分乐、曲两种，两者配合使用，所奏乐曲为《破阵乐》《应圣期》《贺朝欢》《君臣同庆乐》四曲。郭茂倩《乐府诗集·鼓吹曲辞五》亦指出：“太常旧有破阵乐，应圣期两曲歌辞。至太和三年始具仪注，又补撰二曲为四曲云。”[2]可以看出，唐代的官方凯乐一方面承袭着前朝旧曲，如《破阵乐》《应圣期》，另一方面则根据当时的需要，制作新的乐曲，如《贺朝欢》《君臣同庆乐》。

实际上，能被官方采用入仪式音乐的凯乐毕竟是少数，大量存在的凯乐则是由文人创作而来，少数由民间创作而由文人修改润色而定，这在凯乐的乐辞上体现的尤为明显。如李白《鼓吹入朝曲》、岑参《献封大夫破播仙凯歌》、柳宗元《唐铙歌鼓吹曲十二篇》等。

（二）鼓吹的颁赐

鼓吹的用途广泛，作为颁赐，盛行于魏晋南北朝时期。根据梁满仓的研究，鼓吹在魏晋南北朝时期成为军礼制度的内容之一，不同于一般意义上的鼓吹，具有礼制上的特点。这突出表现在与军事活动的密切联系上，如在两晋时期，鼓吹被用于奖励军功；在南北朝时，鼓吹不仅被用于奖励军功，还被用于更广泛的人员，如死后赠鼓吹等。这种颁赐不仅包括乐器，还包括乐人。[3]也就是说，在魏晋南北朝时期，五礼的制度化把鼓吹纳入其中，此时的鼓吹与军礼联系，以颁赐的形式授予那些在军事活动中表现突出的人。而这种授受的行为，给鼓吹增加了

[1] 按：原文只有陈设和三奏凯歌两个阶段，但写成“我们可以将唐代奏凯可分为三个阶段”，应是笔误。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷二十《鼓吹曲辞五》，北京：中华书局，1979 年，第 302 页。
[3] 见梁满仓《魏晋南北朝五礼制度考论》第五章。梁满仓：《魏晋南北朝五礼制度考论》，北京：社会科学文献出版社，2009 年。

皇权的色彩，鼓吹不再是娱乐或者仪仗的用具，而是代表一种权力的分配、地位的象征和国家赏赐制度的构成及保障。这是一套权力体系，由乐人、乐器组成的军乐队及他们共同完成的军乐组成。

隋唐对军礼鼓吹的颁赐是有着明显的继承的。如历经北周武帝、隋文帝、隋炀帝数朝的功臣段文振，死后除常规赙赠以外，另有“威仪鼓吹，送至墓所”。[1]不止武将，硕学鸿儒李德林死后亦被赠予“鼓吹一部”，[2]这些都是对魏晋南北朝时期死后赠鼓吹的继承。再如隋末恭帝时，唐王李渊就曾被特许“剑履上殿，入朝不趋，赞拜不名，加前后羽葆鼓吹”，[3]以示权极人臣的殊遇，而羽葆鼓吹与前三者并列，更显示出鼓吹背后所代表的权力文化。

唐代对于军礼鼓吹的颁赐更加成熟，笔者通过对《旧唐书》《新唐书》《册府元龟》等史籍的搜检，梳理列表如下：

表 2-1 唐代鼓吹授受表

身份	姓名	受鼓吹情况	受鼓吹时间	史料来源
安定公主（高宗长女）	李？（谥号思）	卤簿鼓吹	死后	《旧唐书·高宗纪上》
凉王	李轨	羽葆鼓吹	生前	《旧唐书·李轨传》
平阳公主（高祖第三女）	李？	前后部羽葆鼓吹	死后	《旧唐书·柴绍传附平阳公主传》《新唐书·平阳昭公主传》
司空（高祖第四子）	李元吉	前后部鼓吹乐二部	生前	《旧唐书·李元吉传》《新唐书·李元吉传》
司徒、并州都督	李靖	羽葆鼓吹	死后	《旧唐书·李靖传》
司空、相州都督	魏徵	羽葆鼓吹	死后	《旧唐书·魏徵传》
司徒、中书令	李晟	教坊乐具、鼓吹迎导	生前	《旧唐书·李晟传》
韦氏国夫人（于休烈妻）	韦氏	卤簿鼓吹	死后	《旧唐书·于休烈传》《新唐书·于休烈传》
天策上将、司徒、陕东道大行台尚书令	李世民	前后鼓吹九部之乐	生前	《新唐书·太宗纪》
鲁国夫人（谥忠烈，武士彠妻）	杨氏	班剑、葆仗、鼓吹	死后	《新唐书·后妃上》
陕州刺史、吏部尚书（长孙无忌从父弟）	长孙操	鼓吹	死后	《新唐书·长孙无忌传附长孙操传》
大将军领河南道行军总管（周法尚子）	周仲文	鼓吹		《册府元龟卷四百五十》

[1] [唐]魏徵、长孙无忌等：《隋书》卷六十《段文振传》，北京：中华书局，1973 年，第 1460 页。
[2] 《隋书》卷四十二《李德林传》，第 1208 页。
[3] 《隋书》卷五《恭帝纪》，第 100 页。

上表主要显示出唐代鼓吹颁赐的大致情况，我们据此可以略作分析：第一，从鼓吹授受的方式上看，隋唐的军礼鼓吹授受对魏晋南北朝军礼鼓吹有明显的继承，主要体现在对宗室、有军功者、生前行为可彰者死后的颁赐等方面。鼓吹仍然作为赏赐物中的重要一种，彰显着等级和地位，以至于魏晋有人称“君不得生鼓吹，当得死鼓吹”。[1]第二，从授受的等级和规制来看，隋唐更为严格，史籍有载的被授予人员更少。值得注意的是，有相当一批应受鼓吹之赐的人因为各种原因最后没有得到鼓吹，如韦正贯“居镇三岁，既病，遗令无厚葬，无用鼓吹，无请谥”，[2]令狐楚“敕诸子曰：‘吾生无益于时，无请谥，勿求鼓吹，以布车一乘葬，铭志无择高位’”。[3]另外李晟有受鼓吹的记载，但功勋卓著如郭子仪、李光弼等人史籍却无受鼓吹的记载，不能排除是史籍漏载或史家对于鼓吹授受并没有刻意记载的习惯，这种应得而未得的情况，说明史籍登载的受鼓吹人员只是所有受鼓吹人员的一部分。

（三）仪式音乐

军乐作为仪式音乐，具体主要使用在卤簿、导引中，此时军乐的功能表现在成为仪仗之一部，而殿廷鼓吹则是利用“鼓吹十二案”进行雅乐的演奏。

1. 卤簿

唐代对卤簿用乐有明确的规定，主要体现在《大唐开元礼》卷二“卤簿”、《通典》卷一〇七《开元礼纂类二·序例中》、《唐六典·太常寺》“鼓吹署”条及《新唐书·仪卫志》中，这些文献记载大略相同，皆出于开元时期的《卤簿令》。[4]常朝栋对此有过图表梳理，[5]因笔者不赞同其将“信号”归为军乐的观点，故改绘如下：

表 2-2 唐代卤簿用乐情况一览表

编制		乐器	大驾	皇太后 皇　后	皇太子	亲王	一品	二品	三品	四品
领队		鼓吹令	2	2						
前部鼓吹	鼓吹部	柎鼓	12	6	2	1	1			
		金钲	12	6	2	1	1			
		大鼓	120	60	36	18	16	14	10	8
		长鸣	120	60	36	18	16			

[1] [南朝梁]沈约：《宋书》卷十九《乐志一》，北京：中华书局，1974 年，第 559 页。
[2] [宋]欧阳修：《新唐书》卷一百五十八《韦正贯传》，北京：中华书局，1975 年，第 4938 页。
[3] 《新唐书》卷一百六十六《令狐楚传》，第 5101 页。
[4] 孙晓晖：《唐代的卤簿鼓吹》，《黄钟》（《武汉音乐学院学报》），2001 年第 4 期。
[5] 参考常朝栋：《中国军乐发展之研究》，国立台湾师范大学硕士论文，1984 年，第 53-54 页。

（续表）

		小计	（2）264	（2）132	76	38	36	14	10	8
	铙吹部	铙鼓	12	6	2					
		歌	24	12	6					
		箫	24	12	6					
		笳	24	12	6					
		小计	84	42	20					
	大横吹部	节鼓	2	1						
		笛	24	12						
		箫	24	12						
		筚篥	24	12						
		笳	24	12						
		桃皮筚篥	24	12						
		小计	122	61						
	鼓吹部	桴鼓	12	6	2					
		金钲	12	6	2					
		小鼓	120	60	36	10				
		中鸣	120	60	36	10				
		小计	264	132	76	20				
	羽葆部	羽葆鼓	12	6						
		歌	24	12						
		箫	24	12						
		笳	24	12						
		小计	84	42						
后部鼓吹	羽葆部	羽葆鼓	12	6						
		歌	24	12						
		箫	24	12						
		笳	24	12						
		小计	84	42						
	铙吹部	铙鼓	12	6	2	1	1	1	1	1
		歌	24	12	6	4	4	1	1	1
		箫	24	12	6	4	4	1	1	1
		笳	24	12	6	4	4	1	1	1
		小计	84	42	20	13	13	4	4	4
	小横吹部	节鼓			1	1	1			
		笛	24	12	5	4				
		箫	24	12	5	4				
		筚篥	24	12	5	4				
		笳	24	12	5	4				
		桃皮筚篥	24	12						
		小计	120	60	21	17	1			
总计			1106	553	207	88	50	18	20	22

（续表）

列表说明：

1. 表列数字为乐器数，柝鼓每鼓二人，鼓吹令及附加工人等均未列入统计。
2. 法架编制减大驾三分之一，小驾为大驾之半。
3. 命妇卤簿乐，于婚葬时，依品级给之。

又《新唐书·仪卫志上》载：

> 唐制，天子居曰“衙”，行曰“驾”，皆有卫有严。羽葆、华盖、旌旗、罕毕、车马之众盛矣，皆安徐而不哗。其人君举动必以扇，出入则撞钟，庭设乐宫，道路有卤簿、鼓吹。礼官百司必备物而后动，盖所以为慎重也。故慎重则尊严，尊严则肃恭。夫仪卫所以尊君而肃臣，其声容文采，虽非三代之制，至其盛也，有足取焉。[1]

《仪卫志》为《新唐书》首创，欧阳修在宋代崇礼风气下，对唐代仪卫制度在内容、功能和作用上都进行了总结。结合上表，我们可以得出如下结论：

首先，在卤簿用乐中，鼓吹与雅乐搭配而用，其军乐性质主要体现为卤簿乐提供“肃恭”的音效，成为仪式营造的重要组成部分，以达到尊君和肃臣的目的，同时还体现了一种君权的示范与强化功能。这种示范和强化还体现在皇太子“常行”和“常朝”的规定上：

> 若常行、常朝，无马队、鼓吹、金路、四望车、家令、率更令、詹事、太保、太师、少保、少师，又减队仗三之一，清道、仪刀、诞马皆减半，乘轺车而已。二傅乘犊车，导从十人，太傅加清道二人。[2]

其次，从卤簿的规制上看，以皇帝大驾为例，卤簿前部鼓吹较后部鼓吹复杂，体现在部类、人员、乐器数等方面。同时，这种前后部鼓吹的仪仗形制作为君臣给赐，常赏于皇子或公主，但这种授予在更大意义层面是昭显而非实际给予。

再次，从享用卤簿的人员等级来看，卤簿用乐只存在于四品以上大臣或皇亲国戚中，体现了一种唐代高层“礼器”享用的“差序格局”。

2. 释“殿廷鼓吹”非军乐

殿廷用乐主要体现在“鼓吹十二案”的使用上。《宋书·乐志》云：“又《建初录》云，《务成》《黄爵》《玄云》《远期》皆骑吹曲，非鼓吹曲。此则列於殿庭者为鼓吹，今之从行鼓吹为骑吹，二曲异也。”[3]《北堂书钞》卷一〇八引晋孙毓《东宫鼓吹议》云：“鼓吹者，盖古人之军声，振旅献捷之乐也。后稍用之朝会焉，

[1] 《新唐书》卷二十三上《仪卫志上》，第 481 页。
[2] 《新唐书》卷二十三下《仪卫志下》，第 504 页。
[3] 《宋书》卷十九《乐志一》，北京：中华书局，1974 年，第 559 页。

用之道路焉。”[1]可见，除了道路所用之卤簿乐、振旅献捷之凯乐，鼓吹还被应用于朝会之中。

《大唐开元礼》所载“鼓吹十二案”的使用，主要体现在军、宾、嘉三礼中，可概况如下表：

表 2-3 《大唐开元礼》所见“鼓吹十二案”施用表

五礼	施用场合
宾礼	番主奉见、皇帝宴番国主
军礼	皇帝射于射宫
嘉礼	皇帝加元服之“临轩行事”、纳后之“临轩命使”、皇帝元正冬至受皇太子朝贺、皇帝元正冬至受群臣朝贺、临轩册命皇后之“临轩命使”、临轩册命皇太子之“临轩册命”、内册皇太子之“临轩命使”、临轩册命诸王大臣之“临轩册命”、皇太子加元服之“临轩命宾赞”

从中显见，首先，“鼓吹十二案”的性质与卤簿类似，都是与雅乐配合使用的，但其自身所奏亦为雅乐，这从其所奏乐曲可以看出。段安节《乐府杂录》“熊罴”条载：

> 其熊罴架有十二，皆有木雕之，悉高丈余，其上安版床，复施宝幰，皆金彩妆之。于其上奏雅乐，含元殿方奏此乐也。奏唐《十二时》《万宇清》《月重轮》三曲，亦谓之“十二按乐”。[2]

《隋书·音乐志下》云：

> （炀帝）大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》《藏钩乐》《七夕相逢乐》《投壶乐》《舞席同心髻》《玉女行觞》《神仙留客》《掷砖续命》《斗鸡子》《斗白草》《泛龙舟》《还旧宫》《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。[3]

《乐府诗集·相和歌辞十五》引崔豹《古今注》云：

> 日重光，月重轮，群臣为汉明帝作也，明帝为太子乐人作歌诗四章，以赞太子之德。一曰《日重光》，二曰《月重轮》，三曰《星重辉》，四曰《海重润》。[4]

据上可知，《十二时》《月重轮》分别属于清商曲与相和歌。

又《唐会要》卷三十三《诸乐》条载，《万宇清》为沙陀调之《苏摩遮》所改。[5]《苏摩遮》为泼寒胡戏、浑脱舞曲，慧琳《一切经音义》卷四十一“苏莫

[1] [唐]虞世南辑录：《北堂书钞》卷一百八“鼓吹八”，北京：中国书店，1989 年，第 415 页。
[2] [唐]段安节撰，亓娟莉校注：《乐府杂录校注》“熊罴”条，上海：上海古籍出版社，2015 年，第 24 页。
[3] [唐]魏徵、长孙无忌等撰：《隋书》卷十五《音乐志下》，北京：中华书局，1973 年，第 379 页。
[4] 《乐府诗集》卷四十《相和歌辞十五》，第 589 页。
[5] [宋]王溥：《唐会要》卷三十三《诸乐》条，上海：上海古籍出版社，2006 年，719 页。

遮修”条云：“苏莫遮，西域胡语也。正云飒磨遮。此戏本出西龟兹国，至今由有此曲。”[1]可知，在“熊罴十二案”使用的雅乐乐曲中，《万宇清》来自于西域之乐，《十二时》《月重轮》来自于清商和相合旧曲。[2]此三曲经过改造，成为唐代殿廷雅乐用乐的一部，与传统雅乐相配合，不仅说明雅乐内部的分化，还说明雅乐本身内涵的丰富性，同时证明所谓“殿廷鼓吹”体现的是雅乐性质而非军乐。

其次，军礼中鼓吹的使用，包括凯乐、给赐、道路（卤簿）、导引、殿廷等多方面。梁满仓所谓“军礼鼓吹”，只从给赐方面考虑，似乎失之片面。[3]射礼在唐代属于军礼，其使用鼓吹仍然作为雅乐性质，以”同用”“独用”原则观之，则射礼用乐与宾、嘉礼“同用”，共同设于殿廷。

综上，笔者认为，唐代军乐的问题主要在于文本和行用两个方面。在文本上，由于唐代典章制度史中存在着“同用”“独用”的原则，真正属于军乐的是军礼“独用”原则下的军乐规定，而非“同用”原则下参考雅乐制定的音乐。在行用上，军乐的实践比较复杂，这主要由于其本身意涵的丰富性：从音乐的层面看，它主要指的是服务于战阵的凯乐，能对敌我双方产生一定的心理效应；从制度的层面上看，它所依赖的军乐队成为权力和身份的象征，只有一定的人才有资格享有，这主要体现在鼓吹的颁赐上；而从礼制的层面上看，它又是卤簿用乐的重要组成部分，起着仪式营造、尊君肃臣的功用。对于军乐的研究，尤其是军乐与军礼的关系，应首先考虑文本中“同用”“独用”原则的存在，其次考虑具体的军事实践，将原来以文本的思维转变为军乐实践的思路。这样，我们便可以在军乐文本和行用的问题视角下，重新理解五礼与军礼、雅乐与军乐的关系。

[1] [唐]玄应、[唐]慧琳等撰，徐时仪校注：《一切经音义（三种校本合刊）》《慧琳音义》卷四十一“苏莫遮修”条，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 1211 页。
[2] 按：陈旸《乐书》卷一百八十八《乐图论》“熊罴部”载“《十三时》”，应是鲁鱼之讹。
[3] 见梁满仓：《魏晋南北朝五礼制度考论》第六章第一节，北京：社会科学文献出版社，2009 年。

第三章 唐代军乐的乐辞

军乐乐辞为军乐的重要组成部分，也是军乐研究中较少注意的部分。一方面，乐辞的研究长期以来属于乐府学的研究对象，文学研究者较史学研究者更常接触以及更容易把握，这也是为什么历史研究者较少把乐府学的材料纳入研究范围的原因；另一方面，由于唐代军乐乐辞本身的史料较少，而且就目前的研究水平来看，乐辞中可挖掘的史学意义也并不多，所以学者常以乐辞附于其他历史客体综合论述，以取代乐辞独立进行历史研究的必要。

本章意欲尝试打破两个困局：其一，打破军乐乐辞在历史研究中的附属地位，以期对军乐乐辞进行独立的研究；其二，打破学科壁垒，即军乐乐辞的文学专属地位。吴相洲倡导对乐府学进行“三个层面五个要素”的研究，无疑打开了研究者的视野，而笔者认为，“三个层面五个要素”必须统筹在历史学的层面下，才能对乐辞本身得到更系统和完整的认知。

从内容上看，军乐乐辞既包括早期传唱在民间或军中，本身并没有入乐，亦没有固定曲调，但和后来的歌谣存在源流关系的谣歌辞，也包括文人根据已有曲调创作的鼓吹或横吹曲辞。从时间上看，唐代的军乐乐辞既有承继前代的内容，也有本朝自创的内容。综合这两点因素，我们将唐代军乐乐辞分为三个部分，即杂谣歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞。它们之间的逻辑关系如下图所示：

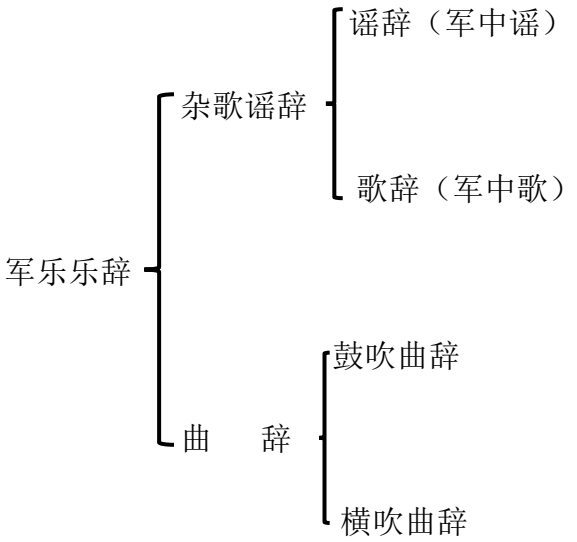


图 3-1 军乐乐辞构成逻辑关系图

一、谣辞与歌辞

军乐在杂谣歌辞上体现为军中谣辞或军中歌辞，前者与后者的差别在于谣歌与歌谣的区别。谣歌是歌谣的早期形态，其产生于唐前期频繁的战事背景，如：

1.将军三箭定天山，战士长歌入汉关。[1]

2.洮河李阿婆，鄯州王伯母。见贼不敢斗，总由曹新妇。[2]

3.命检校太常卿鄂国公敬德，领黄门之军乐，奏元云之雅歌。将帅闻而增，士卒繇其作气。[3]

4.太宗之平刘武周，河东士庶歌舞于道，军中相与为秦王破阵乐之曲，后编乐府云。[4]

军中谣辞较少有传辞，但作为后世变体的唐曲子，作为改造后的歌谣，作为文人曲辞创作的民间来源，它可以说提供了丰富的素材。它的内容也直接反映了围绕着战争人们社会生活和心境的变化，如战争胜利之凯歌、谴责主将怯弱不战、战争中激励将士、歌颂统帅英勇破阵等内容。

除了民间传唱的谣辞外，文人制作的歌辞也为军乐乐辞的重要一部，岑参任职封常清幕僚时曾作《献封大夫破播仙凯歌》六章，其辞云：

汉将承恩西破戎，捷书先奏未央宫。天子预开麟阁待，祇今谁数贰师功。

官军西出过楼兰，营幕傍临月窟寒。蒲海晓霜凝剑尾，葱山夜雪扑旌竿。

鸣笳擂鼓拥回军，破国平蕃昔未闻。大夫鹊印摇边月，天将龙旗掣海云。

日落辕门鼓角鸣，千群面缚出蕃城。洗兵鱼海云迎阵，秣马龙堆月照营。

蕃军遥见汉家营，满谷连山遍哭声。万箭千刀一夜杀，平明流血浸空城。

暮雨旌旗湿未乾，胡尘白草日光寒。昨夜将军连晓战，蕃军只见马空鞍。[5]

显然，这种文人献辞为当时文人创作动机之一种，从歌辞本身来看，并不限于为统帅唱颂歌，而更多地是通过描绘塞外之景衬托战事的紧张和严酷。关于其本事，胡大浚结合岑参另外两首“西征诗”《轮台歌奉送封大夫出师西征》《走马川行奉送出师西征》作出了相关辩证，他通过地理位置、气候景色等多方面加以考证，还对闻一多以来认为的“破播仙”与“西征”为同咏一事作了拨乱反正的工作。[6]实际上，文人献辞相较流行于唐代的谣辞，并不容易在军中传播，这也

[1] 《旧唐书》卷八十三《薛仁贵传》，第 2781 页。
[2] [唐]张鷟撰，赵守俨点校：《朝野佥载》卷四，北京：中华书局，1979 年，第 89-90 页。
[3] [清]董诰等编：《全唐文》卷七太宗皇帝《克高丽辽东城诏》，北京：中华书局，1983 年，第 89 页。按：此处元应为“玄”，同避宋讳（赵玄朗）与清讳（玄烨），类似的例子还有《旧唐书》将李元霸改为“李玄霸”。
[4] [唐]刘餗撰，程毅中点校：《隋唐嘉话》卷中，北京：中华书局，1979 年，第 18 页。
[5] [唐]岑参撰，廖立笺注：《岑嘉州诗笺注》，北京：中华书局，2004 年，第 750 页。
[6] 胡大浚：《岑参“西征”诗本事质疑——读岑参诗札记之一》，《甘肃师大学报》（哲学社会科学版），1981 年。

是文人制辞的一大局限，郭茂倩对此歌的题解就说明了这一点："……按《唐书·封常清传》曰：'开元末，达奚背叛，自黑山北向，西趣碎叶。其后常清破贼有功。天宝六年，又从高仙芝破小勃律。'不言播仙，疑史之阙文也。"[1]

相对而言，谣辞的通俗易懂甚至鄙俚粗俗反倒成为其传唱与流行的重要因素，这一点在历代共通。沈括《梦溪笔谈·乐律一》云：

> 边兵每得胜回，则连队抗声凯歌，乃古之遗音也。凯歌词甚多，皆市井鄙俚之语。予在鄜延时，制数十曲，令士卒歌之，今粗记得数篇。其一："先取山西十二州，别分子将打衙头。回看秦塞低如马，渐见黄河直北流。"其二："天威卷地过黄河，万里羌人尽汉歌。莫堰横山倒流水，从教西去作恩波。"其三："马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。弯弓莫射云中雁，归雁如今不记书。"其四："旗队浑如锦绣堆，银装背嵬打回回。先教净扫安西路，待向河源饮马来。"其五："灵武西凉不用围，蕃家总待纳王师。城中半是关西种，犹有当时轧吃儿。"[2]

可见，就杂谣歌辞而言，其传播主要依赖两点：其一是其辞在语言上是否通俗易懂，在内容上是否与人感通。其二是其辞是否配有一定曲调，是否利于口耳相传。而曲调不仅在于歌（肉声），也在于器乐（丝竹），正如《乐府杂录》所云："歌者，乐之声也，故丝不如竹，竹不如肉，迥居诸乐之上。"[3]

二、鼓吹曲辞

在鼓吹多途行用的背景下，鼓吹曲辞中的一部分也具有了军乐性质，但大部分曲辞似乎与军事无关。对此，马端临曾有过论述：

> 至于短箫铙歌，史虽以为军中之乐，多叙战阵之事，然以其名义考之，若《上之回》，则巡幸之事也；若《上陵》，则祭祀之事也；若《朱鹭》，则祥瑞之事也。至《艾如张》《巫山高》《钓竿》篇之属，则又各指其事而言，非专为战伐也。魏晋以来，仿汉《短箫铙歌》为之而易其名。于是专叙其创业以来伐叛讨乱肇造区宇之事，则纯乎雅、颂之体，是魏、晋以来之短箫铙歌，即古之雅颂矣。[4]

庄述祖也认为："短箫铙歌之为军乐，特其声耳，其辞不必皆叙战阵之事。"[5] 朱乾亦云："今按汉铙歌十八曲并不言军旅之事何缘得为军乐。然则铙歌本军乐，

---

[1] 《乐府诗集》卷二十《鼓吹曲辞五》，第 302-303 页。
[2] [宋]沈括撰，胡道静校证：《梦溪笔谈校证》卷五《乐律一》，上海：上海人民出版社，2011 年，第 187 页。
[3] 《乐府杂录》"歌"条，第 48 页。
[4] [宋]马端临撰，上海师范大学古籍研究所、华东师范大学古籍研究所点校：《文献通考》卷一百四十一《乐考十四》，北京：中华书局，2011 年，第 4281-4282 页。
[5] [清]庄述祖：《汉铙歌句解》，清道光嘉靖间刻本。

而十八曲者盖汉曲失其传也。缘汉采诗民间，不会特制凯奏，故但取铙歌为军乐之声，而未暇厘正十八曲之义，其时亦知不类军乐，故汉乐虽分四品，而黄门鼓吹与短箫铙歌二者，合而为一。”[1]可见，无论鼓吹曲辞抑或横吹曲辞，其曲最初都作为军乐，但随着时代的发展，尤其是到了唐代，有些曲子已无传辞，而后代拟作之辞并不全为军事而作，所以出现了很多非军乐性质的曲辞。如王灼《碧鸡漫志》所说：

> 唐歌曲比前世益多，声行于今、辞见于今者，皆十之三四，世代差近尔。大抵先世乐府有其名者尚多，其义存者十之三，其始辞存者十不得一，若其音则无传，势使然也。[2]

在唐代鼓吹曲辞中，军乐性质最显著者为凯乐乐辞，郭茂倩将其列入“鼓吹曲辞”中，其载唐代凯乐有四，辞云：

> 【破阵乐】
>
> 受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌《破阵乐》，共赏太平人。
>
> 【应圣期】
>
> 圣德期昌运，雍熙万宇清。乾坤资化育，海岳共休明。辟土欣耕稼，销戈遂偃兵。殊方歌帝泽，执贽贺昇平。
>
> 【贺圣欢】
>
> 四海皇风被，千年德水清。戎衣更不著，今日告功成。
>
> 【君臣同庆乐】
>
> 主圣开昌历，臣忠奉大猷。君看偃革后，便是太平秋。[3]

并于题解中云：

> 《唐书·乐志曰》：“……太常旧有《破阵乐》《应圣期》两曲歌辞，至太和三年始具仪注，又补撰二曲为四曲云。”[4]

郭氏关于这四首凯乐的乐辞及认识，应都来自于文宗大和三年（829 年）的太常寺奏呈。[5]破阵乐作为唐代军乐的典型，其承衍和流变较其他军乐远为复杂，但可以肯定的是，其题名、乐辞所代表的歌颂主题，其模仿五言律诗讲求平仄和押韵的体式，其朗朗上口的传唱特征，都成为了凯乐乐辞的标准范式。同时，唐人“营造盛世”的努力，不仅体现在国家大典的修建上，也体现在官方主流意识

[1] [清]朱乾：《乐府正义》，清乾隆五十四年刻本。
[2] [宋]王灼撰，岳珍校正：《碧鸡漫志校正》（修订本），北京：人民文学出版社，2015 年，第 9 页。
[3] 《乐府诗集》卷二十《鼓吹曲辞五》，第 302 页。
[4] 《乐府诗集》卷二十《鼓吹曲辞五》，第 301-302 页。
[5] 《旧唐书》卷二八《音乐志一》，第 1053-1054 页。

宣传中。如果说代表礼仪音乐的祭祀雅乐是遵循祖先崇拜、树立雅正观念、正典制隆礼法的需要的话，凯乐乐辞则是承担了国家形象的树立、太平局面的粉饰以及君臣之分观念的强化等职责。

因鼓吹曲辞中的大多数曲调今已不明，只就文人拟辞所反应的内容来说，则大多不具备军乐性质，其中的变化，郭茂倩已指出不少，如汉铙歌中的《朱鹭》，郭氏解题曰："……然则汉曲盖因饰鼓以鹭而名曲焉。宋何承天《朱路篇》曰：'朱路扬和鸾，翠盖曜金华。'但盛称路车之美，与汉曲异矣。"[1]又汉铙歌中的《将进酒》，古词原意为饮酒放歌，或朝会进酒以戒志荒，但"若梁昭明太子云'洛阳轻薄子'，但叙游乐饮酒而已"。[2]如此之类不胜枚举。造成这种文人拟辞与鼓吹曲辞本意差异的原因，除了本来的传辞随着时代的发展逐渐堙灭，新制之辞不明起源而另造之外，题名本身的规定性则是另一大要因。以《战城南》为例，郭氏所收唐代曲辞如下：

【同前】[3] 唐·卢照邻

将军出紫塞，冒顿在乌贪。笳喧雁门北，阵翼龙城南。雕弓夜宛转，铁骑晓参潭。应须驻白日，为待战方酣。

【同前】 李白

去年战，桑乾源；今年战，葱河道。洗兵条支海上波，放马天山雪中草。万里长征战，三军尽衰老。匈奴以杀戮为耕作，古来唯见白骨黄沙田。秦家筑城备胡处，汉家还有烽火然。烽火然不息，征战无已时。野战格斗死，败马号鸣向天悲。乌鸢啄人肠，衔飞上挂枯树枝。士卒涂草莽，将军空尔为。乃知兵者是凶器，圣人不得已而用之。

【同前】 刘驾

城南征战多，城北无饥鸦。白骨马蹄下，谁言皆有家。城前水声苦，倏忽流万古。莫争城外地，城里有闲土。

【同前二首】 僧贯休

万里桑乾傍，茫茫古蕃壤。将军貌憔悴，抚剑悲年长。胡兵尚陵逼，久住亦非强。邯郸少年辈，个个有伎俩，拖枪半夜去，雪片大如掌。

碛中有阴兵，战马时惊蹶。轻猛李陵心，摧残苏武节。黄金锁子甲，风吹色如铁。十载不封侯，茫茫向谁说。[4]

很明显，上引四首皆为叙述战阵之事的曲辞，即使如唐末画僧贯休，也遵循题名本身反映的战事内容加以拟作。这显然是因为题名本身内容的直指、无歧义的特点所致。不仅唐代，历代拟辞都遵循这一特点，如郭氏所列另外两首：

[1] 《乐府诗集》卷十六《鼓吹曲辞一》，第 226 页。
[2] 《乐府诗集》卷十六《鼓吹曲辞一》，第 229 页。
[3] 笔者按，"同前"指题名同前"战城南"，后同。
[4] 《乐府诗集》卷十六《鼓吹曲辞一》，第 236-237 页。

【战城南】 梁·吴均

躞蹀青骊马，往战城南畿。五历鱼丽阵，三入九重围。名慑武安将，血污奏王衣。为君意气重，无功终不归。

【同前】 陈·张正见

蓟北驰胡骑，城南接短兵。云屯两阵合，剑聚七星明。旗交无复影，角愤有馀声。战罢披军策，还嗟李少卿。[1]

同样带有明显的军乐性质，而本来与武事相关的《朱鹭》《艾如张》等曲，因其题名本身意涵较多或指称不明，后代拟辞便多不遵其本意，这是容易理解的历史现象，即某历史概念经过时代的演变，其内涵和外延会发生很多变化，这种变化的幅度在一定程度上取决于历史概念本身的可延展性。据此，李蓉认为鼓吹铙歌散落殆尽、奏凯仪式模糊不清的主要原因，是安史之乱后时局的动荡，统治者自顾不暇，致使礼乐之事一律从简。[2]这种解释比较粗疏，因为有关礼乐制度的变化无一不能以时局变化解释之，而真正影响乐辞生存状态和形态的要素——乐辞本身的特性却被隐没，这显然与历史实际有一定的距离。

针对鼓吹乐辞的衰落，柳宗元在《上铙歌鼓吹表》中说到：

负罪臣宗元言：臣幸以罪居永州，受食府廪，窃活性命，得视息，无治事，时恐惧；小闲，又盗取古书文句，聊以自娱。伏惟汉魏以来，代有铙歌鼓吹词，唯唐独无有。臣为郎时，以太常联礼部，尝闻鼓吹署有戎乐，词独不列。今又考汉曲十二篇，魏曲十四篇，晋曲十六篇，汉歌词不明纪功德，魏晋歌功德具。今臣窃取晋魏义，用汉篇数，为唐铙歌鼓吹曲十二篇，纪高祖、太宗功能之神奇，因以知取天下之勤劳，命将用师之艰难。每有戎事，治兵振旅，幸歌臣词以为容，且得大戒，宜敬而不害。臣沦弃即死，言与不言，其罪等耳。犹冀能言，有益国事。不敢效怨怼默已，谨冒死上。[3]

在郭茂倩的时代，除去拟前代曲辞的作品之外，唐代文人制辞的鼓吹曲只有柳宗元的十二篇，对此，他指出：

唐鼓吹铙歌十二曲，柳宗元作以纪高祖、太宗功德及征伐勤劳之事：一曰《晋阳武》，二曰《兽之穷》，三曰《战武牢》，四曰《泾水黄》，五曰《奔鲸沛》，六曰《苞枿》，七曰《河右平》，八曰《铁山碎》，九曰《靖本邦》，十曰《吐谷浑》，十一曰《高昌》，十二曰《东蛮》。按此诸曲，史书不载，疑完元私作而未尝奏，或虽奏而未尝用，故不被

[1] 《乐府诗集》卷十六《鼓吹曲辞一》，第 236 页。
[2] 李蓉：《隋唐军事征伐礼仪》，北京：国防工业出版社，2015 年，第 136 页。
[3] [唐]柳宗元撰，吴文治等点校：《柳宗元集》，北京：中华书局，1979 年，第 13-15 页。

於歌，如何承天之造宋曲云。[1]

正如柳宗元自己所说，这十二曲为颂圣之作，而此时柳宗元贬谪永州，除了投书以求量移之外，亦有借歌讽今的思考，所以从作辞目的来看，本就不是为了被之于歌；从十二篇曲辞的体式来看，多以三言、四言为主，杂以五言错落而成，拟古风格明显；而就政治上的考量而言，这种行为是必要却又微不足道的，所以直接的结果就是“未尝奏，或虽奏而未尝用”，以致“史书不载”。

另外值得注意的是，《新唐书·仪卫志》载有鼓吹五部的曲名，如下表所示：

表 3-1 唐鼓吹五部用乐一览表

部类	乐器	乐曲
鼓吹部	挝鼓	《警雷震》《猛兽骇》《鸷鸟击》《龙媒蹀》《灵夔吼》《雕鹗争》《壮士怒》《熊罴吼》《石坠崖》《波荡壑》十曲
	大鼓	《元麟合逻》《元麟他固夜》《元麟跋至虑》三曲（严用）《元咳大至游》《阿列乾》《破达析利纯》《贺羽真》《鸣都路跋》《他勃鸣路跋》《相雷析追》《元咳赤赖》《赤咳赤赖》《吐咳乞物真》《贪大讦》《贺粟胡真》十二曲（警用）
	小鼓	《渔阳》《鸡子》《警鼓》《三鸣》《合节》《覆参》《步鼓》《南阳会星》《单摇》九曲（严、警皆用）
	长鸣	《龙吟声》《彪吼声》《河声》（一曲三声）
	中鸣	《荡声》《牙声》《送声》（一曲三声）
羽葆部		《太和》《休和》《七德》《驺虞》《基王化》《纂唐风》《厌炎精》《肇皇运》《跃龙飞》《殄马邑》《兴晋阳》《济渭险》《应圣期》《御宸极》《宁兆庶》《服遐荒》《龙池》《破阵乐》十八曲
铙吹部		《破阵乐》《上车》《行车》《向城》《平安》《欢乐》《太平》七曲
大横吹部	节鼓	《悲风》《游弦》《间弦明君》《吴明君》《古明君》《长乐声》《五调声》《乌夜啼》《望乡》《跨鞍》《间君》《瑟调》《止息》《天女怨》《楚客》《楚妃叹》《霜鸿引》《楚歌》《胡笳声》《辞汉》《对月》《胡笳明君》《湘妃怨》《沈湘》二十四曲
小横吹部	角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮觱篥六种	曲名失传

结合上表我们可以得出如下结论：

第一，在唐代制度史研究中，除第二章略微提及的“同用”“独用”原则以外，还有许多潜在的制度原则和规范。以上表为例，鼓吹五部中“鼓吹部”为最重要的代表，缘其本身具有的丰富内涵，如乐器乐曲之丰富、历史沿革之长、使

[1] 《乐府诗集》卷二十《鼓吹曲辞五》，第 303 页。

用层面之广等，鼓吹本身的概念可以作为涵括鼓吹五部的总称，也可以作为五部中最重要一部的分指。这种现象在唐代制度中同样不是孤立的，最典型的例子就是唐尚书省六部的设置，其中每个部均设置有一个与该部名称相同的司，即本司，其在四司中地位最高，职能最大，这种本司与本部的名称共享反映了比较特殊的行政制定原则。

第二，因为鼓吹多途行用的特点，鼓吹五部曲名不专属于军乐：有作为戒严、警示功用的音乐，如大鼓所奏之曲；有配合雅乐行用的仪式之乐，如羽葆部所奏之曲；有本身具有丰富意涵且应用广泛的“破阵乐”。

第三，就曲名而言，韩宁认为，《新唐书·仪卫志》所载鼓吹五部所用之曲存在误入的情况，特别是大横吹曲，可能是古琴曲曲调的误入。[1]另外从大鼓曲曲名来看，极有可能是胡语的音译。而就曲辞来看，《新唐书·仪卫志》所载之曲鲜有传于后者，同时也印证了柳宗元的话：“伏惟汉魏以来，代有铙歌鼓吹词，唯唐独无有。臣为郎时，以太常联礼部，尝闻鼓吹署有戎乐，词独不列。”[2]

总之，在鼓吹乐多途行用的背景下，鼓吹曲辞只有一部分属于军乐乐辞，其中最显著代表为凯乐乐辞。其特点在于主题的歌颂性、体式和内容的简易性、乐辞的易于传唱性。其目的在于国家形象的树立、太平局面的粉饰以及君臣之分观念的强化。而文人拟辞由于其体式、乐辞等方面的复杂性，其传播并不广泛，其中题名本身的限制在曲辞的创作和传播过程中起了较大的作用。

三、横吹曲辞

相较于鼓吹曲辞，横吹曲辞的军乐特征更为明显，郭茂倩在《乐府诗集》的题解中载：

> 横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国，皆马上作乐，故自汉已来，北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部，有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。汉武帝时，南越七郡，皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。《晋书·乐志》曰：“横吹有鼓角，又有胡角。按《周礼》云‘以鼖鼓鼓军事’。旧说云，蚩尤氏帅魑魅，与黄帝战於涿鹿，帝乃始命吹角为龙鸣以御之。其后魏武北征乌丸，越沙漠而军士思归，於是减为中鸣，尤更悲矣。横吹有双角，即胡乐也。汉博望侯张骞入西域，传其法於西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，和帝时万人将军得用之。魏、晋以来，二十八解不复具存，而世所用者有《黄鹄》等十曲。”其辞后亡。又有《关山月》等八曲，后世之

[1] 韩宁：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年，第 180 页。
[2] 《乐府诗集》卷二十《鼓吹曲辞五》，第 303 页。

所加也。后魏之世，有《簸逻回歌》，其曲多可汗之辞，皆燕魏之际鲜卑歌，歌辞虏音，不可晓解，盖大角曲也。又《古今乐录》有《梁鼓角横吹曲》，多叙慕容垂及姚泓时战阵之事，其曲有《企喻》等歌三十六曲，乐府胡吹旧曲又有《隔谷》等歌三十曲，总六十六曲，未详时用何篇也。自隋已后，始以横吹用之卤簿，与鼓吹列为四部，总谓之鼓吹，并以供大驾及皇太子、王公等。一曰桴鼓部，其乐器有桴鼓、金钲、大鼓、小鼓、长鸣角、次鸣角、大角七种。桴鼓金钲一曲，夜警用之。大鼓十五曲，小鼓九曲，大角七曲，其辞并本之鲜卑。二曰铙鼓部，其乐器有歌、鼓、箫、笳四种，凡十二曲。三曰大横吹部，其乐器有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥七种，凡二十九曲。四曰小横吹部，其乐器有角、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥六种，凡十二曲。夜警亦用之。唐制，太常鼓吹，令掌鼓吹。施用调习之，节以备卤簿之仪，而分五部。一曰鼓吹部，其乐器如隋桴鼓部而无大角。桴鼓一曲十叠，大鼓十五曲，严用三曲，警用十二曲，金钲无曲以为鼓节。小鼓九曲，上马用一曲，严警用八曲。长鸣一曲三声，上马、严警用之。中鸣一曲三声，用与长鸣同。二曰羽葆部，其乐器如隋铙鼓部而加錞于，凡十八曲。三曰铙吹部，其乐器与隋铙鼓部同，凡七曲。四曰大横吹部，其乐器与隋同，凡二十四曲。黄钟角八曲，中吕宫二曲，中吕徵一曲，中吕商三曲，中吕羽四曲，中吕角四曲，无射二曲。五曰小横吹部，其乐器与隋同。其曲不见，疑同用大横吹曲也。凡大驾行幸，则夜警晨严。大驾夜警十二曲，中警七曲，晨严三通。皇太子夜警九曲，公卿已下夜警七曲，晨严并三通。夜警众一曲，转次而振也。[1]

郭氏对于横吹曲辞的题解，综合了《古今注》《隋书·音乐志》《旧唐书·音乐志》等资料，并融入了自己的看法。笔者认为：

首先，关于横吹乐是否就是北狄乐，韩宁有过辩证，她认为郭茂倩认识当中的横吹曲较一般意义上的横吹曲概念要大，[2]不仅包括了通常的鼓角横吹曲，也包括北狄乐，总体而言指的是汉代以降源于北方少数民族的音乐，或者就是北方少数民族音乐的综合乐曲。[3]实际上，关于文献所载的“鼓角横吹”及“北狄乐”的区别与联系，都来自后代学者的断定，各家对于横吹概念各有理解，其间内涵与外延的扩大或缩小已殊不易解。但至少可以肯定的是，横吹最主要的特点是马上演奏，这造成的直接结果便是乐器的使用相较于鼓吹有微妙的变化，如横吹部在鼓的使用上就只见使用“节鼓”，陈旸《乐书》载：

节鼓不详所造，盖拊与相二器之变也。江左清乐有节鼓，状如奕局，朱髹画其上，中开圆窍，适容鼓焉，击之以节乐也。自唐以来，雅乐、声歌用之。傅休奕《节鼓》赋

[1] 《乐府诗集》卷二十一《横吹曲辞一》，第 309-310 页。
[2] 按：如晋崔豹《古今注》、唐吴兢《乐府古题要解》就认为横吹曲是以李延年所造新声二十八解为代表的鼓角横吹曲。详见[晋]崔豹：《古今注》卷中《音乐第三》，北京：中华书局，1985 年，第 11 页；[唐] 吴兢：《乐府古题要解》卷上，北京：中华书局，1991 年。
[3] 韩宁：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年，第 151-158 页。

曰："鐄锺鸣歌，《九韶》兴舞。口非节不咏，手非节不拊。"是也。隋制：节鼓上自大驾，中自皇太子，下逮正一品，并朱漆画，饰以葆羽，其曲十有二。唐《六典》用之，所以兴止登歌之乐，如县内之柷敔，其制五采重盖，青乐部以之，今太乐升歌用之，或以为齐鼓，非也。[1]

奕局即博局，节鼓与其形似，形制较小，便于马上演奏。

其次，所谓"大横吹部二十四曲"，《新唐书·仪卫志》曰："一《悲风》，二《游弦》，三《间弦明君》，四《吴明君》，五《古明君》，六《长乐声》，七《五调声》，作《乌夜啼》，九《望乡》，十《跨鞍》，十一《间君》，十二《瑟调》，十三《止息》，十四《天女怨》，十五《楚客》，十六《楚妃叹》，十七《霜鸿引》。十八《楚歌》，十九《胡笳声》，二十《辞汉》，二十一《对月》，二十二《胡笳明君》，二十三《湘妃怨》，二十四《沈湘》。"[2]《乐府诗集》独于"大横吹部"列出了宫调名，这些宫调名如何与曲名对应，笔者不敢遽作论断，只能求教于博学君子。但可以肯定的是，此二十四曲，如果不是古琴曲，也至少是古琴曲的移植。[3]

第三，汉横吹曲在唐代依然流传，如上引《晋书·乐志》中提到的《黄鹄》曲，张鷟《左右骁卫二条》判卷云："公主远嫁，徒闻黄鹄之歌；高昌入朝,即动金驴之唱。"[4]李德裕《讨回鹘制》云："情义久绝，怀土多畏，亟闻黄鹄之歌。"[5]杜甫《留花门》："公主歌黄鹄，君王指白日。"[6]这些足以证明《黄鹄》曲流传之广，但其辞是为汉魏旧辞还是唐代新制之辞，不好判定。其余汉魏诸曲的流传情况也常见于唐代诗文之中，毋庸赘举。[7]从流传曲目、文人拟辞的数量来看，梁鼓角横吹曲在唐代的流行度并没有那么广泛，笔者认为，其原因同样有题名或歌辞本身胡语化的因素，《旧唐书·音乐志》载：

北狄乐其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国，皆马上乐也。后魏乐府始有北歌，即所谓《真人代歌》是也。大都时，命掖庭宫女晨夕职之。周、隋世与西凉乐杂奏，今存者五十三章，其名可解者六章，《慕容可汗》《吐谷浑》《部落稽》《钜鹿公主》《白净皇太子》《企喻》也。其不可解者，咸多'可汗'之辞。北虏之俗呼主为可汗。吐谷浑又慕容别种，知此歌是燕、魏之际鲜卑歌也。其词虏音，竟不可晓。梁胡吹又有《大白净

[1] 《乐书》卷一百三八《乐图论》"俗部""八音革之属上""节鼓"条。
[2] 《新唐书》卷二十三下《仪卫志下》，第 509 页。
[3] 按：韩宁通过对比《说郛》"琴曲谱录"中所列曲名与《新唐书·仪卫志》"横吹部"所列曲名，认为《新唐书》很可能误入了古琴曲。但韩氏并没有排除存在移植古琴曲的这一情况。韩宁：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年，第 180 页。
[4] 《全唐文》卷一七四张鷟《疏勒镇军大使左骁卫将田慎状称安西路远沙碛极深国家镇遏甚为劳弊一住十年死亡殆尽欲益反损请停四镇（左右骁卫二条）》，第 1769 页。
[5] 《全唐文》卷六九八李德裕《讨回鹘制》，第 7166 页。
[6] [唐]杜甫撰，[清]仇兆鳌注：《杜诗详注》，北京：中华书局，1979 年，第 550 页。
[7] 按：韩宁也曾列举了不少唐代诗文中提及的汉横吹曲的例子，见韩宁：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年，第 183-187 页。

皇太子》《小白净皇太子》《企喻》等曲。隋鼓吹有《白净皇太子曲》，与北歌校之，其音皆异。[1]

虽然后代拟辞不必遵循旧辞原有之意，但是新辞或多或少会受到旧辞题名的影响，这些都制约着曲辞本身的传播。

此外，这还牵涉到旧题乐府入乐的问题。吴相洲针对唐代旧题乐府入乐问题，认为唐人作旧题乐府有几种情形："其一，旧题曲调一直流传，作旧题以入乐；其二，旧题曲调被改造，作旧题以入乐；其三，旧题曲调已经消失，作旧题以入新兴曲调；其四，旧题曲调已经消失，只拟旧题而不入乐。"[2]这是就曲调和是否入乐来看旧题乐府，而就乐辞和入乐问题来看，同样存在几种情形：其一，旧题曲辞一直流传，作旧题以入乐；其二，旧题曲辞被改造，作旧题以入乐；其三，旧题曲辞已经消失，作新辞以配旧题；其四，旧题曲辞已经消失，只拟旧题而不入乐。就《黄鹄》的情况来说，极有可能是第三种，即《黄鹄》旧辞已经消失，作新辞以配《黄鹄》旧题，所以郭茂倩才会说"其辞后亡"。

唐代横吹曲的文人拟辞，同样是横吹曲的重要组成部分，我们可以根据《乐府诗集》所载唐代横吹曲拟辞作一简表：

表 3-2 《乐府诗集》所载唐代横吹曲拟辞情况一览表

种类	题名	作者	主题	是否带有军事内容
汉横	陇头	张籍	胡汉之争	是
	陇头吟	王维	边塞征旅	是
	陇头吟	翁绶	边塞征旅	是
	陇头水	杨师道	边塞战事	是
	陇头水	卢照邻	边塞征旅	是
	陇头水	王建	边塞征旅	是
	陇头水	于濆	边塞征旅	是
	陇头水	僧皎然	边塞征旅	是
	陇头水	鲍溶	边塞征旅	是
	陇头水	罗隐	边塞征旅	是
	出关	魏徵	边塞征旅	是
	入关	贾驰	边关之景	否
	入关	张祜	边关之景	是
	出塞	窦威	胡汉之争	是
	出塞	陈子昂	将军神勇	是
	出塞	张易之	边塞征旅	是
	出塞	沈佺期	胡汉之争	是
	出塞	王维	胡汉之争	是

[1] 《旧唐书》卷二十九《音乐志二》，第 1071-1072 页。
[2] 吴相洲：《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》，《社会科学战线》，2002 年 05 期。

（续表）

吹曲	出塞（二首）	王昌龄	胡汉之争、边塞之景	是
	出塞	马戴	胡汉之争	是
	前出塞(九首)	杜甫	边塞征旅、边塞征旅、边塞征旅、边塞征旅、边塞征旅、作战之术、边塞征旅、胡汉之争、边塞征旅	是
	后出塞(五首)	杜甫	边塞征旅、边塞征旅、胡汉之争、边塞征旅、边塞征旅	是
	出塞	皇甫冉	边塞征旅	是
	出塞	王之涣	边关之景	否
	出塞	耿湋	胡汉之争	是
	出塞	张籍	边塞征旅	是
	出塞	刘驾	边塞征旅	是
	出塞曲	刘湾	边塞征旅	是
	出塞曲(二首)	于鹄	胡汉之争、胡汉之争	是
	出塞曲(三首)	僧贯休	胡汉之争、将军神勇、边关之景	是
	入塞	刘希夷	将军神勇	是
	入塞（三首）	僧贯休	胡汉之争、将军神勇、胡汉之争	是
	入塞	沈彬	胡汉之争	是
	折杨柳	卢照邻	寄予思念	否
	折杨柳	沈佺期	寄予思念	否
	折杨柳	乔知之	寄予思念	否
	折杨柳	刘宪	寄予思念	否
	折杨柳	崔湜	寄予思念	否
	折杨柳	韦承庆	寄予思念	否
	折杨柳	欧阳瑾	寄予思念	否
	折杨柳	张祜	寄予思念	否
	折杨柳	张九龄	寄予思念	否
	折杨柳	余延寿	寄予思念	否
	折杨柳	李白	寄予思念	否
	折杨柳(二首)	孟郊	寄予思念、寄予思念	否
	折杨柳	李端	寄予思念	否
	折杨柳	翁绶	寄予思念	否
	望行人	王建	寄予思念	否
	望行人	张籍	寄予思念	否
	关山月	卢照邻	寄予思念	否
	关山月	沈佺期	胡汉之争	是
	关山月	李白	边塞征旅	是
	关山月	长孙左辅	寄予思念	否

（续表）

	关山月	耿湋	寄予思念	否
	关山月（二首）	戴叔伦	寄予思念、边关之景	第一首否、第二首是
	关山月	崔融	边塞征旅	是
	关山月	李端	寄予思念	是
	关山月	王建	边关之景	是
	关山月	张籍	边关之景	是
	关山月	翁绶	边关之景（寄予思念）	否
	关山月	鲍氏君徽	边塞征旅	是
	洛阳道	于武陵	征旅还乡	否
	洛阳道	郑渥	征旅还乡	否
	洛阳陌	李白	征旅还乡	否
	长安道	崔颢	尘世功名	否
	长安道	孟郊	游子观感	否
	长安道	顾况	游子观感	否
	长安道	聂夷中	游子观感	否
	长安道	韦应物	游子观感	否
	长安道	白居易	游子观感	否
	长安道	薛能	游子观感	否
	长安道	僧贯休	游子观感	否
	长安道	沈佺期	游子观感	否
	梅花落	卢照邻	边塞征旅	否
	梅花落	沈佺期	寄予思念	否
	梅花落	刘方平	寄予思念	否
	紫骝马	卢照邻	边塞征旅	是
	紫骝马	李白	边塞征旅	是
	紫骝马	李益	寄予思念	否
	紫骝马	秦韬玉	尘世功名	是
	骢马	李群玉	尘世功名	否
	雨雪曲	李端	边关之景	是
	雨雪曲	翁绶	边关之景	是
	刘生	卢照邻	游侠之路	是
梁鼓角横吹曲	雍台歌	温庭筠	楼台之景	否
	捉搦歌	张祜	夫妇嫁娶	否
	幽州胡马客歌	李白	胡汉之争	是
	白鼻騧	李白	胡人生活	否
	白鼻騧	张祜	胡人生活	否

据上表，我们可以对唐代横吹曲辞拟辞的大致情况略加分析：

其一、就横吹曲的构成而言，分为汉魏以来流传的旧辞和唐代文人拟辞两种。旧辞经过传播，在曲调、体式、乐辞等方面会有一些变异，大致有四种，上文已

述。就横吹曲在唐代的应用的总体情况而言，如果以典籍记载为准，则旧辞（包括其变体）要广泛于唐人拟辞，其原因主要是旧辞易于传唱，如体式简单、歌辞浅俚、曲调单一等。

其二、从数量、类型、规模上来看，唐代对汉横吹曲的拟辞远远超过梁鼓角横吹曲，其原因除了上文提及的题名和旧题乐府入乐等因素外，拟古（汉）是重要原因。汉代对于域外的想象以及征伐之事更加契合唐代文人创作的需要，雄汉盛唐在横吹曲上直承一脉的特点非常鲜明。另外，汉横吹曲本身的丰富内涵也提供了唐代文人尽情发挥和创作的基础。

其三、横吹曲的军事性质非常明显，其主题以描写边疆塞外景色、征妇征妇生活、胡汉之争为主，而在表中“否”字所配的题名中，也有相当数量对军事的间接描写，如《折杨柳》《望行人》《关山月》等多直接描绘征妇对征夫的思念，意在衬托战争绵长与残酷背景下的征夫军旅生涯之苦。

综上所述，唐代军乐乐辞包括杂歌谣辞和曲辞。军乐在杂歌谣辞上具体表现为军中谣辞和军中歌辞，他们都产生于频繁的战事背景。他们的传播依赖于两点：一是其辞在语言上是否通俗易懂，在内容上是否与人感通；二是其辞是否配有一定曲调，是否利于口耳相传。鼓吹曲辞只有一部分属于军乐乐辞，其中最显著的代表即为凯乐乐辞。其特点在于主题的歌颂性、体式和内容的简易性、乐辞的易于传唱性。其目的在于国家形象的树立、太平局面的粉饰以及君臣之分观念的强化。而文人拟辞由于其体式、乐辞等方面的复杂性等特征，其传播并不广泛，其中题名本身的限制在曲辞的创作和传播过程中起了较大的作用。横吹曲辞的军乐性较鼓吹曲辞更为明显，其与北狄乐紧密联系、马上奏乐的特征都是重要因素。横吹曲辞的传播与鼓吹曲辞类似，都受到其本身题名、曲调、体式等方面的限制。文人拟辞横吹曲辞中起着重要作用，相比而言，汉横吹曲比梁鼓角横吹曲对唐代文人创作的影响更大，其描写边疆塞外景色、征妇征妇生活、胡汉之争等主题，同样显示出其军乐性的特征。

第四章 唐代军乐的特点

通过以上几章的论述，唐代军乐是一个意涵丰富的乐种，它的整体形成，与依附的载体、礼制、乐辞等息息相关。然而，我们不禁要问，除了内涵和外延，它的区别性特征到底是什么？在唐代音乐的发展大潮中，它与传统雅乐、六朝以来清商乐、域外所传胡乐、宫廷燕乐、民间俗乐及新俗乐有怎样的继承与发展关系？正如“绪论”所说，军乐的特点应从其共性和个性两个方面去考察，本章便尝试结合以上几章的论述，从共性和个性两个方面着手，以期揭橥军乐成为一个独立又丰富的乐种是如何可能的。

一、“建威扬德，风敌劝士”

史籍常给上古以想象，虽然这些史实的真实性很难考证，但其反映的丰富历史事实、多层面构建历史想象的努力、延续在史家脑海中的历史书写范式，更应当引起我们的注意。比如，在谈到军乐时，我们总会想到最初（上古）军乐应用的情景，我们总会去追溯到底何时人们有了在战争中运用军乐的实例，而文献可征的例子是黄帝战于涿鹿，《东观汉记·乐志》载：

> 其短箫铙歌，军乐也。其传曰黄帝岐伯所作，以建威扬德，风劝士也。盖《周官》所谓“王师大献则令凯乐，军大献则令凯歌”也。[1]

又《晋书·乐志下》载：

> 角，说者云，蚩尤氏帅魑魅与黄帝战于涿鹿，帝乃始命吹角为龙鸣以御之。[2]

又《乾隆御批纲鉴》载：

> 帝衍握奇之法，设五旗、五麾、六毒，而制其阵，熊、罴、貔、貅以为前行，雕、鹖、雁、鹳以为左右。又命岐伯作镯、铙、鼓、角灵鞞、神钲以扬德而建武。[3]

学者习知，顾颉刚曾提出“层累地造成中国古史”的观点。这种层累观给人以启发，如在有关军乐的记载上，从蔡邕就军乐的作者及其功能的简短介绍，到《晋书》里对黄帝涿鹿之战具体到“角”的应用的记载，再到清代官修的《乾隆御批纲鉴》里黄帝关于战争全局整体及各部具体的安排，可以看出，史籍对于“军乐”的记载也经历了一个“层累”的过程，即时代越后，史籍对于同源史事的记

[1] [东汉]刘珍等撰，吴树平校注：《东观汉记》卷五《乐志》，郑州：中州古籍出版社，1987 年，第 159 页。
[2] [唐]房玄龄等撰：《晋书》卷二十三《乐志下》，北京：中华书局，1974 年，第 715 页。
[3] [清]傅恒：《乾隆御批纲鉴》卷一“轩辕氏”，合肥：黄山书社，1996 年，第 8 页。

载越详细，其想象的成分越大，而其基本精神保持不变。无论历代史籍对于黄帝涿鹿之战的史实如何强化和丰满，他们都承认军乐的功能在于 “建威扬德，风敌劝士”，可知军乐最初的内涵主要体现在两个方面：一、树立统帅权威，宣扬德行；[1]二、震慑敌人，激励我方战士。显然，这成了历代对军乐内涵不变的认知。

《资治通鉴》卷一八九唐高祖武德四年七月条载：

> 甲子，秦王世民至长安。世民被黄金甲，齐王元吉、李世绩等二十五将从其后，铁骑万匹，甲士三万人，前后部鼓吹，俘王世充、窦建德及隋乘舆、御物献于太庙，行饮至之礼以飨之。[2]

又贞观十九年（645 年），唐太宗攻打高丽，克辽东城后作诏书曰：

> ……命检校太常卿鄂国公敬德，领黄门之军乐，奏元云之雅歌，将帅闻而增愤，士卒繇其作气。[3]

以上《克高丽辽东城诏》为太宗破高丽期间所作诏文之一，查阅《唐大诏令集》和《全唐文》，《命张俭等征高丽诏》《亲征高丽手诏》《命将征高丽诏》《克高丽白岩城诏》《破高丽赐酺诏》《班师诏》等都为此期官方诏文，其内容不出宣扬出师的正义性，并为战争胜利唱颂歌等。所以，在攻打辽东城一战中是否真的奏响军乐，值得怀疑。但从高丽之战的战前部署来看，尉迟敬德因不赞同太宗攻打高丽而没有获得此战的重要指挥权，太宗只让他“以本官行太常卿，为左一马军总管，从破高丽于驻跸山”，[4]可知，无论在实际战阵中是否确实奏响军乐，抑或是诏书中的刻意增饰之词，在平定王世充、窦建德甚至是攻打高丽这样的大战役中，军乐无论作为卤簿仪仗（前后部鼓吹）的一部，还是作为战阵中军队的一部，都是军乐的必备，其“增愤”“作气”的作用也为时人所重视。

二、“胡乐新声”

从汉代起，无论是短箫铙歌还是鼓吹横吹，无论是《摩诃兜勒》还是北狄乐，

[1] 按：关于德，如以内涵而分类，则《尚书·皋陶谟》“九德”为：“宽而栗，柔而立，愿而恭，乱而敬，扰而毅，直而温，而廉，刚而塞，强而义。”《尚书正义》卷四《皋陶谟》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 138 页。《尚书·洪范》“三德”为：“一曰正直，二曰刚克，三曰柔克。”《尚书正义》卷十二《皋陶谟》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 190 页。《周礼·地官·大司徒》“六德”为：“知、仁、圣、义、中、和。”《周礼注疏》卷十《地官·大司徒》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 707 页。如以功用而言，则《礼记·月令》曰：“命相布德和令，行庆施惠，下及兆民。”注云：“德谓善教。”《礼记正义》卷十四《月令》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1356 页。

[2] [宋]司马光编撰，[元]胡三省音注：《资治通鉴》卷一八九唐高祖武德四年七月条，北京：中华书局，2011 年，第 6034 页。

[3] 《全唐文》卷七太宗皇帝《克高丽辽东城诏》，第 89 页。

[4] 《旧唐书》卷六十八《尉迟敬德传》，第 2500 页。

都证明军乐与胡乐有着千丝万缕的关联。体现在乐器上，军乐多用以“金”“革”“竹”为主的胡乐性明显的乐器；体现在乐曲题名和乐辞上，军乐多存留北语的痕迹。到了唐代，一方面对胡乐特征的继承、本身的胡族特性，使得唐代军乐的胡化因素明显；另一方面，唐代礼仪文化之盛也要求军乐契合国朝典制的规范，这种“胡乐新声”的格局成为唐代音乐的典型特征。元稹《法曲》中说到的“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊”，[1]就是胡乐背景的极佳写照。

从乐器方面来看，军乐乐器中的大角、铙吹、笳、大横吹、筚篥、桃皮筚篥，小横吹等，皆为胡乐器，其来源不一，但与汉代以来北狄乐的传播有很大关系。《通典·乐六》云：

> 北狄三国。鲜卑、吐谷浑、部落稽。北狄乐，皆为马上乐也。鼓吹本军旅之音，马上奏之，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署。后魏乐府始有北歌，即《魏真人歌》是也。代都时，命掖庭宫女晨夕歌之。周、隋代，与西凉乐杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》《吐谷浑》《部落稽》《钜鹿公主》《白净王太子》《企俞》也。其馀不可解，咸多“可汗”之词。按今大角，即后魏代“簸逻回”是也，其曲亦多“可汗”之词。北虏之俗，皆呼主为可汗。吐谷浑又慕容别种，如此歌是燕、魏之际鲜卑歌，其词虏音，不可晓。梁有《钜鹿公主》歌词，似是姚苌时歌，其词华音，与北歌不同。梁乐府鼓吹又有《大白净皇太子》《小白净皇太子》《企俞》等曲。隋鼓吹有《白净王太子》曲，与北歌校之，其音皆异。大唐开元中，歌工长孙元忠之祖受业於侯将军贵昌，并州人也，亦代习北歌。贞观中，有诏令贵昌以其声教乐府。元忠之家代相传如此，虽译者亦不能通知其词，盖年岁久远，失其真矣。丝桐，唯琴曲有胡笳声大角，金吾所掌。[2]

岸边成雄认为，唐代的胡乐器，大部分属于印度系统，如我们熟知的五弦琵琶、铜鼓、铜角、羯鼓等，少部属于伊朗系统，如琵琶（四弦）、竖箜篌等，以及北狄或西戎系统。[3]以十部伎、二部伎为代表的燕乐，其所使用乐器多为印度系统，而军乐器则以北狄系统为主。

上引史料中所提到的“簸逻回”显为北语音译，其中古语音为 puA-lA-Äui，[4]与《回波乐（Äui-puA-lAk）》音极近。[5]“簸逻回”作为乐器，即唐代大角，作为

[1] [唐]元稹：《元稹集》卷二十四“乐府”，北京：中华书局，1982 年，第 325 页。
[2] 《通典》卷第一百四十六《乐六》，第 3725 页。《旧唐书·音乐志二》与此段大同小异。
[3] [日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台北：台湾中华书局，1973 年，第 17 页。
[4] 按：此处参考“上海师范大学东方语言学中古音查询” http://www.eastling.org/tdfweb/midage.aspx 中查询所得的现代语言学家王力的拟音。
[5] 按：此处“《回波乐》”之“乐”根据《通鉴》卷一五二“大通二年”条胡三省注曰：“乐，音洛”，可知“乐”拟音应为 lAk。puA- lA-Äui 与 Äui-puA-lAk 只存在次序的变化，疑类似闪-含语系中阿拉伯语由右至左的书写规则的倒错及“鲁鱼亥豕”之讹所致。林谦三认为，簸逻回多含土耳其语“trompete”之意，且与蒙古语“buriga”、“bürie”相近。见《东亚乐器考》，第 381-382 页。

乐曲，疑与《回波乐》同源。《回波乐》在唐代时为教坊曲名，《乐府诗集·近代曲辞二》载：

> 《回波乐》，商调曲。唐中宗时造，盖出於曲水引流泛觞也。《本事诗》曰："中宗之世，尝因内宴，群臣皆歌《回波乐》，撰辞起舞。时沈佺期以罪流岭表，恩还旧官，而未复朱绂。佺期乃歌《回波乐》辞以见意，中宗即以绯鱼赐之，自是多求迁擢。"《唐书》曰："景龙中，中宗宴侍臣，酒酣，令各为《回波乐》，众皆为谄佞之辞，及自要荣位。次至谏议大夫李景伯，乃歌此辞。后亦为舞曲。"[1]

但在北魏时应是胡族舞曲，《北史·尔朱荣传》载：

> ……（尔朱荣）及酒酣耳热，必自匡坐，唱虏歌，为《树梨普梨》之曲。见临淮王彧从容闲雅，爱尚风素，固令为敕勒舞。日暮罢归，便与左右连手蹋地，唱《回波乐》而出。[2]

在唐代，《回波乐》与上引元稹诗中提到的《春莺啭》皆为软舞，此胡乐性质又一明证。

综上，作为乐曲的《回波乐》和《簸逻回》最早都是胡曲，北狄色彩浓厚，从语音上看，《回波乐》和《簸逻回》极有可能是同源乐曲，乐曲性质为舞曲，其涵义为"大角"，故而后来才分出乐器的义项。又《慕容可汗》《吐谷浑》《部落稽》《钜鹿公主》《白净王太子》《企喻》为《魏真人歌》中"名目可解者"，其余都因北语繁多而不可解。可以看出，无论是乐器还是乐曲，无论是承袭还是新制，唐代军乐都深深打上了北方胡族特别是北狄乐的烙印。

三、"雅俗之辨"

唐代的燕乐是一个内涵极广的乐种，对其概念本身的界定，常常成为燕乐研究首先要处理的事宜。[3]无论是作为宫廷宴享之乐的"宴乐"，还是有独立专名意义的"谯乐"，抑或是更广义的音乐总称"燕乐"，其概念与俗乐的共同点都在于与雅乐相对，从这一点来说，燕乐就是俗乐。那么问题在于，军乐是雅乐还是俗乐？岸边成雄在《唐代音乐史的研究》中就不止一次的提到，军乐属于俗乐范畴。[4]

实际上，军乐和琴乐一样，都是独立的乐种，如就"雅俗观"下的雅正之意，则

[1] 《乐府诗集》卷八十《近代曲辞二》，第 1134 页。
[2] [唐]李延寿撰：《北史》卷四十八《尔朱荣传》，北京：中华书局，1974 年，第 1762 页。
[3] 如王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》"绪论"、秦序《中华艺术通史（隋唐卷上编）》"第一章""第一节"等。另外，曾美月《唐代文献中"燕乐"、"谯乐"、"宴乐"语义异同辨析》亦辨析甚详，可参考。曾美月：《唐代文献中"燕乐"、"谯乐"、"宴乐"语义异同辨析》，《音乐研究》，2003 年 04 期。
[4] [日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台北：台湾中华书局，1973 年，前言第 2 页、正文第 2 页。

琴乐自然不同于俗乐而属于“雅”乐，同理，如就强调雅乐中礼仪音乐的特性，则军乐含有浓厚的军礼仪式音乐的性质，亦属于“雅”乐；如就作为传统雅乐——郊庙祭祀音乐而言，军乐和琴乐又不具备雅乐的性质。所以，笔者认为，问题的关键仍然在于概念的指称是否明确。史实证明，人们对于雅乐及俗乐概念的定义是随着场合、语境、对象等要素的变化而改变的，具有模糊性、不确定性和可延展性的特征，所以判断军乐这样具有丰富意涵的乐种，径直归类为雅乐或俗乐并不科学，意义同样不大。所以，在“雅”与“俗”的问题上，以性质代替归属，可能对军乐这样特殊的乐种来说是一个合适的方法，而其雅乐性质——即礼仪音乐的特征已在第二章的礼制背景下得到了阐述，这里主要从谈谈它的燕乐（俗乐）特征。

如第二章“军乐的行用”所述，唐代军乐以凯乐为代表，同时承担着礼仪音乐（卤簿）的作用。由于史籍记载所限，除了《破阵乐》这一特殊的乐曲，我们尚且不知道在广泛意义上军乐是否应用在宴享、婚丧等场合中，但唐代礼书仍然给我们透露出一些微弱的信息。以《开元礼》为例，我们将其中可能应用到军乐场合的记载归纳制表如下：

表 4-1《大唐开元礼》所见军乐施用表

五礼	场合	程序	具体规定
吉礼	皇帝冬至祀圆丘	銮驾出宫	不鸣鼓吹
		銮驾还宫	鼓吹振作而还
	皇后季春吉巳享先蚕	车驾出宫	不鸣鼓吹
		车驾还宫	鼓吹振作而行
	皇太子释奠于孔宣父	出宫	不鸣鼓吹
		还宫	车动，鼓吹振作如式。 车至城隅，鼓吹止。 过庙，鼓吹作，至延喜门，鼓吹止。入延喜门，铙吹作。
	皇帝巡狩告圆丘	銮驾还宫	鼓吹振作
	皇帝封祀泰山	銮驾上山	鼓吹不鸣 车辂鼓吹待于山下
嘉礼	皇帝纳后	临轩命使	鼓吹备而不作
		册后	鼓吹备而不作
		车驾出宫	皇后升车，鼓吹振作而还
	皇帝皇后正至受皇太子朝贺		至长乐门，铙吹止。 奏太和之乐，鼓吹振作
	皇帝正至受群臣朝贺*		奏太和之乐，以姑洗之均，鼓吹振作。奏太和之乐，鼓吹振作。
	会		奏太和之乐，鼓吹振作。 奏太和之乐，鼓吹振作。
	皇帝于明堂读五时令	銮驾出宫	鼓吹振作而行
		銮驾还宫	鼓吹振作而还

（续表）

	临轩册命皇后	临轩命使	奏太和之乐，鼓吹振作
		皇后受册	备卤簿，鼓吹、持节如式。
	临轩册命皇太子	临轩册命*	至下车所，铙吹止。 奏太和之乐，鼓吹振作。 奏太和之乐，鼓吹振作
		谒太庙	铙吹声作皆如初仪 至安上门街当庙西，铙吹止
	内册皇太子	皇太子受册	备卤簿，鼓吹、持节如式。
	皇太子加元服	临轩命宾赞*	**威仪鼓吹**诣东宫
		朝谒	陈列威仪仗卫，前后部鼓吹备列 至长乐门，铙吹止
		皇太子谒太庙	皇太子车辂动，铙吹不作 奏请将士各还本位置（其还宫，鸣铙吹如常）
	皇太子纳妃	册妃	鼓吹备而不作
		临轩醮戒	皇太子车动，鼓吹振作如式
		亲迎	鼓吹振作如式
	任官初上		备仪，鸣铙吹，诣太庙南门，至下车所，铙吹止
宾礼			
军礼	遣使劳军将		不作鼓吹
	皇帝田狩		**鼓吹令以鼓六十陈于皇帝东南，西向；六十陈于皇帝西南，东向，皆乘马。各备箫角。诸将皆鼓行赴围。**
	皇帝射于射宫*		先奏鼓吹及乐《驺虞》五节 乐作，不作鼓吹
凶礼	临丧	皇帝临诸王妃主丧	鼓吹不作 鼓吹不作并如来仪
	临丧	临诸王妃主丧	皇太子车动，鼓吹不作 不鸣鼓吹皆如来仪
	三品以上丧	器行序	鼓吹振作而行（六品已下无鼓吹）
		輴车发	鼓吹振作而行

上表所示“鼓吹”和“铙吹”的规定显然并非全为军乐，理由如下：一、在“场合”一栏中带有*字的条目中，鼓吹的设置为“十二案”，是殿廷鼓吹，前已证明殿廷鼓吹非军乐。二、在嘉礼的仪制规定中，礼文虽未明确说明是“鼓吹十二案”，但观察其规定，如“皇帝皇后正至受皇太子朝贺”条中“奏太和之乐，鼓吹振作”，“会”条中“奏太和之乐，鼓吹振作”，“临轩册命皇后”“临轩命使”条中“奏太和之乐，鼓吹振作”等，与“鼓吹十二案”的设置一致，都是协同乐悬共同演奏的雅乐。

在吉礼的规定中，皇帝、皇后、皇太子出宫皆不奏鼓吹，还宫则皆奏鼓吹，

无论是否演奏，此处鼓吹应用显非殿廷鼓吹，而是用于道路和广场的仪仗（卤簿）之乐。在嘉礼的规定中，凡车驾皆用鼓吹，此同为卤簿乐，而朝会、册命皆用殿廷鼓吹。在军礼的规定中，“皇帝田狩”用鼓、箫、角，“诸将皆鼓行赴围”，[1]这里鼓吹的应用更多考虑其壮声威、发信号的作用。而在执行射礼仪节的时候，《开元礼·军礼》“皇帝射于射宫”条规定：

> 皇帝欲射，协律郎举麾，先奏鼓吹及乐《驺虞》五节，御乃射，第一矢与第六节相应，第二矢与第七节相应，以至九节。协律郎偃麾，乐止。[2]

又《周礼·春官·钟师》曰：“凡射，王奏《驺虞》，诸侯奏《貍首》。”[3]此后，《驺虞》一直作为乡射礼用乐的代表。[4]在《开元礼》的规定中，《驺虞》后四节与射仪搭配，前五节与鼓吹搭配，为仪式奏乐之一部，可见这里鼓吹的应用仍然是协同演奏雅乐。在凶礼的规定中，鼓吹的行用应与吉、嘉礼基本相同。

据上，在唐代礼制的规定中，军乐是可以使用在吉、嘉、凶礼之中的。

四、“礼制下移”

唐代的“礼制下移”是唐宋礼制背景下的一个趋势，王美华将其理解为“一方面是国家礼制体系发展完善框架下明确针对庶民百姓的礼文修订”，这在吉、嘉、凶礼中有所体现，在军礼中体现的并不明显，实际上这只是就礼书或史书的层面而言的；而“另一方面则是对地方州县层面礼文仪制的强调和关注”。[5]如果就实际礼俗的应用来看的话，“礼制下移”是随着唐代中央政权权威的逐步弱化、藩镇割据局面的形成而逐渐显现出来的，这当然也体现在礼书的内容变化中，如庶民之礼的出现及细化。但礼书的记载存在着某种滞后性，开元后礼实际上是开元礼精神的延续，真正反映开元后“礼制下移”的变化反倒不能看开元礼，而应看五代甚至宋的礼典。更重要的是，这种变化体现在实际应用之中，原先只存在于宫廷的军乐，在军队逐渐受控于边镇节度使后，也逐渐为地方所分享甚至创造，原先代表国朝威严、宣扬德行的军乐也逐渐被地方所有，成为地方权力展示的重要部分。

《新唐书·南蛮传》载：

---

[1] 《大唐开元礼》卷八十五《军礼》，第 411 页。
[2] 《大唐开元礼》卷八十六《军礼》，第 412 页。
[3] 《周礼注疏》卷第二十四《春官锺师》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 800 页。
[4] 按：王春阳、周国林在《“驺虞”考》中将现存文献中的“驺虞”义项进行总结，分为六类：一、义兽之名，二、职官之名，三、雅乐之名，四、幡旗之名，五、地域之名，六、峙钱之名。其中“雅乐之名”有以下特征：一、《驺虞》乐源出诗篇《驺虞》；二、《驺虞》乃天子之节，共九节；三、《驺虞》乐主要用于乡射礼。见王春阳、周国林：《“驺虞”考》，《古籍整理研究学刊》，2014 年第 1 期。
[5] 王美华：《礼制下移与唐宋社会变迁》，北京：中国社会科学出版社，2015 年，第 253 页。

贞元中，王雍羌闻南诏归唐，有内附心，异牟寻遣使杨加明诣剑南西川节度使韦皋请献夷中歌曲，且令骠国进乐人。于是皋作《南诏奉圣乐》，用正律黄钟之均。

……

凡乐三十，工百九十六人，分四部：一、龟兹部，二、大鼓部，三、胡部，四、军乐部。龟兹部，有羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、短笛、大小觱篥、拍板，皆八；长短箫、横笛、方响、大铜钹、贝，皆四。凡工八十八人，分四列，属舞筵四隅，以合节鼓。大鼓部，以四为列，凡二十四，居龟兹部前。胡部，有筝、大小箜篌、五弦琵琶、笙、横笛、短笛、拍板，皆八；大小觱篥，皆四。工七十二人，分四列，属舞筵之隅，以导歌咏。军乐部，金饶、金鐸，皆二；拥鼓、金钲，皆四。钲、鼓，金饰盖，垂流苏。工十二人，服南诏服，立《壁四门》舞筵四隅，节拜合乐。又十六人，画半臂，执拥鼓，四人为列。舞人服南诏衣、绛裙襦、黑头囊、金佉苴、画皮韡革，首饰袜额，冠金宝花鬘，襦上复加画半臂。执羽翟舞，俯伏，以象朝拜；裙襦画鸟兽草木，文以八彩杂华，以象庶物咸遂；羽葆四垂，以象天无不覆；正方布位，以象地无不载；分四列，以象四气；舞为五字，以象五行；秉羽翟，以象文德；节鼓，以象号令远布；振以鐸，明采诗之义；用龟兹等乐，以象远夷悦服。钲鼓则古者振旅献捷之乐也。黄钟，君声，配运为土，明土德常盛。黄钟得《乾》初九，自为其宫，则林钟四律以正声应之，象大君南面提天统于上，乾道明也。林钟得《坤》初六，其位西南，西南感至化于下，坤体顺也。太蔟得《乾》九二，是为人统，天地正而三才通，故次应以太蔟。三才既通，南吕复以羽声应之。南吕，酉，西方金也；羽，北方水也。金、水悦而应乎时，以象西戎、北狄悦服。然后姑洗以角音终之。姑，故也；洗，濯也。以象南诏背吐蕃归化，洗过日新。[1]

关于《南诏奉圣乐》，学界论述甚详。[2]一般认为，其创作者为韦皋。从其四个乐部的设置上看，有着比较明显借鉴与模仿唐代宫廷太常乐部的痕迹，王昆吾（小盾）在《唐代乐部研究》中纠岸边成雄观点之弊，根据《乐府杂录》《新唐书·南蛮传》《宋史·乐志》重新梳理了太常四部乐，认为太常四部乐包括：龟兹部、胡部、鼓架部和鼓吹部。[3]《南诏奉圣乐》亦为四部，其规制如乐器、人员等皆循唐代宫廷之制，但同时又新创了很多“南诏”的特色，如军乐部的乐工服南诏服，舞工服南诏衣，并在手臂、头、额上都加入一定的纹饰。种种迹象表明，《南诏奉圣乐》是一首带有浓重政治目的的乐曲，骠国借此投靠唐廷并摆脱南诏的控制，也可证其创制参考了唐代宫廷太常四部乐的建制。

在《南诏奉圣乐》的四部设置中，军乐部为遵太常四部乐中鼓吹部而作。王昆吾（小盾）认为，从分类制度的物质表现来看，太常四部乐是一种对太常寺所

[1] 《新唐书》卷二百二十二下《南蛮传》，第 6308-6310 页。
[2] 关于《南诏奉圣乐》的研究述评，可参考杨洁：《〈南诏奉圣乐〉研究述评》，《大理学院学报》，2015 年 7 月；杨洁：《〈南诏奉圣乐〉研究现状述评》，《音乐探索》，2015 年第 3 期。
[3] 王小盾：《隋唐音乐及其周边》，上海：上海音乐出版社，2012 年，第 198 页。

掌乐器进行分类的制度；而从行为表现来看，太常四部乐实际上是演练于广场的四支宏大的乐队。[1]《南诏奉圣乐》径直以“军乐”命名一部，首先就把此部的性质明确化，而不仅仅停留在鼓吹多途行用的模糊指称上。其次，从唐代前中期来看，无论是军中之乐，抑或是卤簿仪仗之乐，鲜有地方使用军乐的记载，而从《开元礼》的规定来看，军乐的享有权是比较高的——以六品为限。更重要的是《南诏奉圣乐》所反映的政治史背景，即代表中央向地方及四夷展示权威的军乐，随着安史之乱，方镇并起而逐渐下移，这种下移并不是以吉、嘉、凶礼为代表的礼俗由官方向民间的普及，而是以中央专享的礼乐典制及其代表的权威向地方的转移。

“礼制下移”更直接地表现在唐代节度使出行仪仗的规定中，敦煌文书P.3773V《凡节度使新授旌节仪》载：

1. 凡节度使新授旌节仪
2. 天使押节到界，节度使出，先引五方旗，
3.后鼓、角、六纛，但有旗、幡，不得欠少弓箭，
4.衙官三十，银刀官三十，已上六十人，并须衣服
5.鲜净锦络缝褶子。 卢帕头五十，大将
6.引马， 主兵十将， 并须袴帑、袜额、玲珑、缨
7.拂、金鞍镫，鲜净门枪、豹尾、
8.彭排、戟架。 马骑、射鹿子人，悉须（袴）帑、袜（额）、
9.缨拂、玲珑，珂佩。 州府伎乐队舞，临
10.时随州府现有，排比一切，像出军迎候。……[2]

此文书显示，在节度使的出行仪仗中，同样分前后部，前部为鼓角，后部为伎乐队伍。其前后部规制与唐代卤簿鼓吹前后部一致，但显然在规模上不如唐中央规定，且后部为伎乐队舞，更似为宴享享乐用乐，而非仪式用乐。这在敦煌供养人壁画《张议潮统军出行图》中也有所反映：

[1] 王小盾：《隋唐音乐及其周边》，上海：上海音乐出版社，2012 年，第 196-198 页。
[2] 转引自暨远志：《张议潮出行图研究——兼论唐代节度使旌节制度》，《敦煌研究》，1991 年第 3 期。

图 4-1 莫高窟第 156 窟 张议潮统军出行图（一）[1]

（a）

（b）

图 4-2 张议潮统军出行图（一）局部[2]

如图 22 所示，张议潮统军出行已经呈现出一定的仪仗规模。其中局部图 23

[1] 中国敦煌壁画全集编辑委员会编著：《中国敦煌壁画全集 8 晚唐》，天津：天津人民美术出版社，2001 年，第 2 页。

[2] 中国敦煌壁画全集编辑委员会编著：《中国敦煌壁画全集 8 晚唐》，天津：天津人民美术出版社，2001 年，第 5、6 页。

（a）（b）显然是伎乐队伍，这与敦煌文书中反映的信息一致。

综上，笔者认为，唐代军乐的特点主要体现在四个方面：首先，它有着军乐的共性特征，即“建威扬德，风敌劝士”。其次，它与胡乐有着千丝万缕的联系。无论在乐器还是乐曲上，唐代军乐都受到了北方胡族特别是北狄乐的影响。再次，就施用场合而言，军乐是可以使用在吉、嘉、凶礼之中的。最后，它在某种程度上存在着“礼制下移”的倾向。唐代在安史之乱后，节度使兴起，中央军权弱化，国家礼制存在着“下移”的倾向，这不仅体现在《通典》对于庶民之礼规定中显示出的“眼光向下”的萌芽意识，也体现在国家礼制为地方所仿效和共享。以军乐为例，四夷、边镇在举行的音乐活动和仪制展示中，都显示出其仿效中央礼制的倾向，而这种师法实际是地方分享中央权力并展示权力的后果。

第五章 唐代军乐的地位与影响

在考察了唐代军乐的几个要素，如载体、文本与行用、乐辞、特点以后，我们需要对其地位与影响作一归纳。唐代军乐的地位主要体现在如何看待其在唐代音乐、唐代文化中位置，也体现在后人是如何认识和理解唐代军乐的。唐代军乐的影响主要体现在两个方面：历时方面主要是其对乐制、礼制的影响；共时方面则是其对域外的影响。

一、军乐的地位

人们对于历史客体的认识，一方面是对其本体的认识，另一方面是对其在学术史上的认识，即本体论和认识论。所以，人们对于唐代军乐的认识，一方面是对于其本身在乐制、礼制、乐辞及其所反映的思想史内容进行考索，另一方面则是对其在唐代音乐史、唐代文化史中军乐价值的不断地反思、重估和追认。在这种背景下，对唐代军乐地位的认识很自然地就应该分为历史地位和学术史地位的认识。

唐代音乐中，军乐是一个很特殊的音乐现象。从性质上说，它既不能简单归类为雅乐、俗乐、燕乐、胡乐的一种，却又与以上诸类音乐概念有着千丝万缕的关系，若以“性格”言之，唐代军乐则是一个同时具备雅乐性、胡乐性、燕乐性、礼仪性的乐种，这在唐代音乐中是仅见的。从表现形式来说，它有着独特的应用场合，又吸收了歌舞大曲的伎乐因素，同时又保持着本身与礼制的关系，其与军事的直接渊源又让它的实际呈现给人以战阵背景的想象。

唐代军乐的特殊性还体现在，其在唐代乐部中占有重要一部。太常寺四部乐是一种对太常寺所掌乐器进行分类的制度，[1]其中的鼓吹部即以军乐乐器为代表，这也可以解释为什么《南诏奉圣乐》中径以“军乐部”命名。除了太常四部乐这样的新兴乐部之外，唐代旧有的乐部中依然有承担军乐的乐部存在，如“鼓吹一部”，其内容包括殿廷鼓吹和卤簿鼓吹，前已述及，此处不赘。

唐代军乐在唐代音乐中并不占主流，但其地位却很高。从其所属机构来看，在唐代前期，承担军乐表现职能的为鼓吹署，其与太乐署共同执掌所有宫廷音乐的演奏。随着唐代中后期教坊和梨园的出现，分解了一部分音乐演奏的功能，此时“礼制下移”的作用使得原来专属于宫廷的军乐逐渐为边镇和四夷所拥有。更重要的是，军乐代表的礼仪音乐是军队规制和权力的重要展示：其前后部鼓吹为

[1] 王小盾、孙晓晖：《唐代乐部研究》，收入《隋唐音乐及其周边》，上海：上海音乐学院出版社，2012 年，第 196 页。

仪仗之必备；其乐舞为营造声威、远播德化的直接呈现；其在身前或死后的给赐为身份地位的重要象征品；其创制和改造的权力又为军队权威的重要一部。所以，以宫廷组织、边镇、礼制、乐辞、乐人、乐器等要素共同构成的军乐文化，成为唐代文化史中的独特现象。格尔兹认为："文化是一种通过符号在历史上代代相传的意义模式，它将传承的观念表现于象征形式中。通过文化的符号体系，人与人得以相互沟通、绵延传续，并发展出对人生的知识及对生命的态度。"[1]由此观军乐，其在乐制、礼制、乐辞等方面同样构成了一套独特的意义模式：在乐制上，无论是组织机构，还是乐人乐器，军乐都有其独特且独立的规定；在礼制上，无论是作为军乐卤簿的仪仗，还是作为象征身份与地位的颁赐，都是唐代君臣等级或者说权力文化的重要表现。在乐辞上，无论是前代传辞，抑或是唐代文人拟辞，大多都以颂扬功勋、描写战阵为创作母题等。笔者认为，这样的一套意义模式在唐代有着重要的地位和作用：

第一，为唐代的武功树立了独特的精神纪念碑。[2]唐代的军乐以一系列的乐曲为其重要的呈现方式，如太宗改制的《破阵乐》，高宗时制作的《一戎大定乐》，文宗时重制的《贺朝欢》《君臣同庆乐》以及重奏的《破阵乐》《应圣期》等。阿莱达·阿斯曼为了证明死者纪念（Toenmemoria），曾引用沃拉什在《死者关怀与穷人关怀》中的话——"对死者在场的想象，也就是说在生者的记忆里死者仍具有法律地位和社会地位的想象"，并认为"死者记忆有一个宗教的和一个世俗的维度，我们可以把它们称为'尽孝'（Pietas）和'声望'（Fama）"。[3]《破阵乐》为唐代军乐显著的代表，在太宗死后不断得到重奏。就唐代来说，这些重奏的举动，实际上代表了太宗死后仍在唐人的精神世界起着莫大的影响，《破阵乐》代表着太宗武功和事业的树立，是太宗留下的重要政治和精神遗产，也即太宗时代的精神符码和武功震烁的集体回忆。

我们注意到，即使高宗企图在太宗死后完成"去太宗化"的政治举措，但其最初仍然是以仁孝的名义，以"不忍观"的托词将《破阵乐》撤去。同时，高宗希望借助重建纪念碑——制作《一戎大定乐》的方式来代替太宗的影响，然此举并没有收到好的效果，《破阵乐》仍为唐乐中的丰碑，其影响并没有随着高宗停奏而消亡，而是以各种乐曲形式（非军乐）继续存在，所以在仪凤三年（678 年）

[1] Clifford Geertz，*The Interpretation of Cultures:Selected Essays*，New York:Basic books，1973，pp.3-32.

[2] 按：我们一般认为的纪念碑多与公共场所中那些巨大、耐久而庄严的建筑物或雕像联系在一起，我们把这些称为"纪念碑（monument）"，而巫鸿认为，"纪念碑"一词有着传统理解的因素，但为了在解释时更加具有弹性，应使用"纪念碑性（monumentality）"。参见[美]巫鸿，李清泉、郑岩等译：《中国古代艺术与建筑中的"纪念碑性"》，上海：上海人民出版社，2009 年，第 2-6 页。笔者认为，"纪念碑性（monumentality）"乃是物质属性的一种概括，它不限于物质实体，据此，我们可以把很多精神产品也当做纪念碑，如唐代军乐，因为从属性上说，像《破阵乐》这样的乐曲无疑是唐代重要的精神和文化产品，它的不断演奏无疑带有一种"纪念碑性（monumentality）"。

[3] [德]阿莱达·阿斯曼著，潘璐译：《回忆空间：文化记忆的形式和变迁》，北京：北京大学出版社，2016 年，第 26-28 页。

由于军事形势的需要，《破阵乐》又得到了的重奏。

第二，为唐代权力体系构造的特殊组成。唐代作为中古礼法社会、礼乐文明的典型，其在制礼、作乐、隆法等方面无处不透露出浓重的权力等级体系。在第二章中我们看到，唐代奏凯献功时凯乐的奏响，成为整个献俘礼的重要组成部分，而献俘礼本身在规定上就是政治与军事综合营造下的结果，如皇帝以“造”礼，大将以“告”礼。[1]虽然我们并不知晓在献俘过程中，皇帝和将军所配军乐的具体规定，但从《旧唐书·王方庆传》所提供的信息来看，[2]军乐属军容无疑，而在军容上，皇帝的规格显然高于大将，由此可以推测，在军乐的规格和具体规定上，皇帝都显然较大将更高、更为繁杂。

军乐作为颁赐品，同样显示出浓重的权力等级意味，而这时的军乐不再以具体的乐曲或乐舞为呈现，而是以军乐仪仗的方式，颁赐给那些有特殊身份或特殊功勋的人员。同样作为军乐仪仗的军乐形式还有卤簿用乐，无论是大驾、法驾、小驾所显示出的仪仗规定，还是前后部鼓吹所配乐器、乐人的不同，抑或是皇帝、太后、太子、大臣、镇将等不同人员的享有规格，都呈现出明显的等级高下之分。

此外，以唐代乐人为主体的军乐队，其职能原以音乐演奏为主，但作为仪仗，又成为军队之一部，所以乐人在其中承担着双重的角色。[3]大卫·科泽说：“即便在军队这种对成员资格有强制性要求的组织中，入会仪式也是极为重要的。它们的主要目标是将个体从先前的忠诚和角色中脱离出来，投入到新的忠诚和角色中去。一般来说，仪式越庄重，转换越彻底。”[4]军乐乐人的角色就存在着这种转换，即原本只服务于单纯的音乐表演，在经过军礼仪式化的改造后，成为一个具有等级和身份的团体，也就是军乐仪仗队。用科泽的话说，这些乐人不仅要忠诚于音乐表现，还要忠诚于等级性和仪式感的营造。

第三，成为大唐盛世想象的重要因素。唐代的统治者在营造盛世的努力上是

---

[1] 参考王博：《獻俘禮から見た唐宋軍禮の變容》，《史滴》第 34 号，早稻田大学东洋史恳话会编，2012 年；王博：《唐代軍禮における“獻俘禮”の基本構造》，《史观》第 167 号，早稻田大学史学会编，2012 年；王博：《唐宋における皇帝秩序の變容—獻俘禮を手がかりにして》，《史滴》，2013 年第 34 期；王博撰，王建歧译：《唐代献俘礼的构造与皇帝权力》，《陕西历史博物馆馆刊》第 21 辑，西安：三秦出版社，2014 年。

[2] 《旧唐书》卷八十九《王方庆传》，第 2898 页。

[3] 按，实际上，军乐队本身的构成，如乐器、乐人等方面也一定程度上反映着等级体系。保罗·福塞尔在《格调》中认为：“几乎处处都可以发现等级排行。以乐器为例，按惯例，交响乐团根据不同种类乐器的声音微妙程度和演奏难度来排列乐器组。弦乐器身居高位，木管乐器随后，铜管乐器其次，打击乐器则排在最后；按演奏难度分，手风琴近乎最低，小提琴则接近最高地位；另一类按某种‘社会等级’的概念排列乐器的方法，是考虑惯常演奏这种乐器的乐器组的声望，如作曲家艾德华•寇恩（Edward T.Cone）所说：‘如果你演奏的是小提琴，你可以在弦乐四重奏乐队或交响乐团演奏，但不可以在爵士乐队演奏，更不可能在军乐队中演奏；而在管乐器中，长笛和双簧管主要是交响乐团的乐器，单簧管则不如它们，因为交响乐团、爵士乐队和军乐队中都有它的份。至于铜管乐器，法国号位置最高，因为至今它也没有被用来演奏爵士乐；同样道理，打击乐器演奏者中定音鼓手地位最高。一种乐器能发出的音调越低，一般来说它的等级就越低，因为人们一般认为低音乐器容易演奏（巴松管除外）。所以索萨号的等级就比小号要低，低音提琴就比中提琴要低，诸如此类。’” Paul Fussell，*Class:A Guide Through the American Status System*，New York：Touchstone，1992，pp.21-22.

[4] [美]大卫·科泽著，王梅洲译：《仪式、政治与权力》，南京：江苏人民出版社，2015 年，第 23 页。

不遗余力的，无论是礼、法、乐这样的制度产品，还是以“正”“和”为口号的政治宣传，[1]都是为了营造一种国家象征，如礼制规定中所体现的政治仪式，即是如此。大卫·科泽认为：“用象征手段创造政治现实的做法十分常见，很多政治职位的竞选者早已认识到这一点。创造一个象征，或更为常见的是将自己与一种流行的象征挂钩，是获取和维持权力的有效手段，因为权力就体现为现实的构建。”[2]科泽还说：“想要设计出有效的政治仪式的精英们被告知，要想设计出成功的政治仪式，就必须找到让大众全情参与的方式。”[3]与其说唐代军乐是唐代音乐中的特殊乐种，不如说，唐代军乐是唐代统治者创造象征国家威仪所赖以的手段，因为对于相当一部分下层民众、四夷甚至域外来说，唐代军乐的具体声貌，他们是无缘得见的。在这样一种情况下，以威严的气势、雄浑的音效、颂功的乐辞所体现的唐代军乐便成为他们对于唐代盛世的想象。简单来说，唐代军乐，特别是《破阵乐》，成为唐人精神世界中对大唐认识不可或缺的一环。

概而言之，唐代军乐在唐代音乐、政治、文化中都占有重要地位，作为特殊的乐种，虽不为唐代音乐的主流，却集合了丰富的意涵；作为奏凯及仪式的组成，反映了唐代权力体系的构建；作为礼制的构成，又与中古礼乐、礼法文化紧密联系。因此对其历史地位的认识，必须置于广阔的文化史背景下加以考察，而不能仅限于音乐本身。

从唐代军乐的本体及其所反映的历史地位来看，唐代军乐是一个特殊又复杂的音乐现象，其特殊在于它既不是雅乐，也不是燕乐或俗乐，他不属于任何一种乐种。换而言之，它不符合中国传统“以类相从”的认知方式和归类思想，这是造成它在历史典籍中从未以体系化的论述出现，而是零散记载于史志、礼书或文集的根本原因。

岸边成雄在《唐代音乐史的研究》中指出，其书所谓“唐代音乐”实为唐代燕乐，不包括历史变化不明显的雅乐，也不包括特殊的乐种，如琴乐。他认为，唐代军乐既保留了前代鼓吹制度的传统，本身变化不大，但又很特殊，因为他依附于专门的载体，有着自己的发展脉络。[4]笔者认为，岸边氏的看法与唐代音乐的整体格局是相适的，但也应指出，随着唐代雅乐、燕乐、胡乐、琴乐研究的深化，军乐的研究却迟迟没有得到推进，这对于整体认识唐代音乐无疑是有缺憾的，因此对于唐代军乐的研究，一方面必须在唐代音乐史的大背景下开展，一方面也要考虑到其本身的独特性与复杂性，这需要研究者协调好几种关系：即本体论与

[1] 按：唐代曾以制作雅乐乐曲《豫和》《顺和》《永和》《肃和》《雍和》《寿和》《太和》《舒和》《昭和》《休和》《正和》《承和》，即以“十二和”为乐曲的雅乐体系。见《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，第 1041-1042 页。亦可参考附录一“余论”部分。

[2] [美]大卫·科泽著，王梅洲译：《仪式、政治与权力》，南京：江苏人民出版社，2015 年，第 6 页。

[3] [美]大卫·科泽著，王梅洲译：《仪式、政治与权力》，南京：江苏人民出版社，2015 年，第 209 页。

[4] [日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》“凡例”，台北：台湾中华书局，1973 年。

认识论、整体与局部、历时与共时、一般与个案。

二、军乐的影响

唐代军乐产生于一定的文化背景中，言及其对后世的影响，某种程度上是在说其背后文化意义的影响，即它所依附的制度、它所联系的礼仪、它所播及的域外的影响等。

（一）乐制

唐代军乐在乐制上对五代、宋、辽、金都有影响，某些方面成为后代参照的重要蓝本，甚至是范式。五代礼乐对唐制虽有改造，但也多有因袭，《旧五代史·晋高祖纪》载：

（天福元年）闰十一月……甲申，车驾入内，御文明殿受朝贺，用唐礼乐。[1]

宋代则对唐代乐制进行了改造，在机构设置上体现为除了旧有部门如教坊之外，新增了许多新的音乐机构，如云韶部、钧容直、东西班乐、衙前乐、大晟府等，当然在唐代四部乐的体制上，宋代有着明显的因袭痕迹。据《宋史·乐志十七》载：

宋初循旧制，置教坊，凡四部。[2]

显然，宋代教坊四部承袭了唐代太常四部体制。但笔者注意到《宋史·乐志》叙乐部之时只载法曲、龟兹、鼓笛三部，但又载“教坊高班都知郭延美又作《紫云长寿乐》鼓吹曲，以奏御焉”，“第十七、奏鼓吹曲，或用法曲，或用龟兹”，鼓吹与法曲、龟兹并列，并属于教坊，可见鼓吹亦为教坊之一部。又《宣和乙巳奉使金国行程录》载：

食余，颁以散三节人，乐如前所叙，但人数多至二百人，云乃旧契丹教坊四部也。每乐作，必以十数人高歌以齐管也，声出众乐之表，此为异尔。[3]

辽、金教坊亦有四部，但四部具体为何，史籍阙载，但《金史·乐志》载：

隶教坊者，则有铙歌鼓吹、天子行幸、卤簿导引之乐也。[4]

[1] [宋]薛居正等撰：《旧五代史》卷七十六《晋高祖纪》，北京：中华书局，1976 年，第 993 页。
[2] [元]脱脱等撰：《宋史》卷一百四十二《乐志十七》，北京：中华书局，1977 年，第 3347 页。
[3] 佚名撰，程郁、瞿晓凤整理：《宣和乙巳奉使金国行程录》，《全宋笔记》第四编第八册，郑州：大象出版社，2008 年，第 16 页。
[4] [元]脱脱等撰：《金史》卷三十九《乐志上》，1975 年，北京：中华书局，第 881 页。

又《金史·礼制》载：

太常卿、宣徽使前导……皇帝便服换内，教坊作乐前导。[1]

可知金教坊亦掌鼓吹和卤簿。相较于唐代，宋、辽、金的教坊职能有所扩大，基本包揽了唐代鼓吹署的职责，并延续唐太常四部的乐部体系。

（二）礼制

《大唐开元礼》确定的礼仪体系和反映的礼制思想为后来所承袭和效法，虽然在具体规定上有所区别，但就整体而言，《开元礼》的影响是极其深远的。就鼓吹乐而言，我们根据《大唐开元礼》《宋史·仪卫志》《辽史·乐志》《金史·乐志》并结合《隋书·礼仪志》作一对比，详见表 5-1。

[1] 《金史》卷三十二《礼志五》，第 778 页。

表 5-1 隋唐宋辽金军乐卤簿规定对比表

《隋书·礼仪志》		《大唐开元礼》		《宋史·仪卫志》		《辽史·乐志》		《金史·乐志》	
前部鼓吹	大鼓 18	鼓吹前部	鼓吹令 2	大晟府前部鼓吹	鼓吹令 2	鼓吹前部	鼓吹令 2	鼓吹前部第一	鼓吹令 2
	小鼓 18		柷鼓 12		柷鼓 24		柷鼓 12		柷鼓 12
	鼙 18		金钲 12		金钲 12		金钲 12		金钲 12
	长鸣 18		大鼓 120		大鼓 120		大鼓 120		大鼓 120
	中鸣 18		长鸣 120		长鸣 120		长鸣 120		长鸣 120
	掬鼓 2		铙鼓 12		铙鼓 12		铙 12		铙 12
	金钲 2						鼓 12		
			歌 24		歌工 48		歌 24		歌 24
					拱辰管 48		管 24		拱辰管 24
			箫 24		箫 72		箫 24		箫 24
			笳 24		笳 72		笳 24		笳 24
			大横吹 120		大横吹 120	横吹前部	大横吹 120		大横吹 120
			节鼓 2		节鼓 2		节鼓 2	鼓吹前部第二	节鼓 2
			笛 24		笛 24		笛 24		笛 24
			箫 24						箫 24
			筚篥 24		筚篥 24		筚篥 24		筚篥 24
			笳 24				笳 24		笳 24
			桃皮筚篥 24		桃皮筚篥 24		桃皮筚篥 24		桃皮筚篥 24
			柷鼓 12				柷鼓 12		柷鼓 12
			金钲 12				金钲 12		金钲 12
			小鼓 120		小鼓 120		小鼓 120		小鼓 120
			中鸣 120		中鸣 120		中鸣 120		中鸣 120

（续表）

			羽葆鼓 12		羽葆鼓 12		羽葆 12		羽葆鼓 12
							鼓 12		
			歌 24						歌 24
							管 24		拱辰管 24
			箫 24				箫 24		箫 24
			笳 24				笳 24	鼓吹后部第一	鼓吹丞 2
			柝鼓 1						柝鼓 3
			金钲 1						金钲 3
后部铙吹	铙 2	鼓吹后部		大晟府后部鼓吹	鼓吹丞 2	鼓吹后部	鼓吹丞 2		
	歌 4						大角 120		
	箫 4		羽葆鼓 12		羽葆鼓 12		羽葆 12		羽葆鼓 12
	笳 4		歌 24				鼓 12		歌 24
	节鼓 1				拱辰管 24		管 24		拱辰管 24
	吴吹筚篥 4								
	横笛 4		箫 24				箫（笛）24[1]		箫 24
	大角 18		笳 24						笳 24
			铙鼓 12		铙鼓 12		铙 12		节鼓 2
			歌 24		歌工 48		鼓 12		铙鼓 12
									歌 16
			箫 24				箫 24		箫 24
			笳 24		笳 72		笳 24		笳 24
			小横吹 120		小横吹 120	横	小横吹 120		小横吹 120

[1] 按：关于此处“箫二十四”，殿本、文渊阁四库全书本、江苏书局本、王圻《续文献通考》卷一六〇《俗部乐》均作“笛二十四”，王福利有过辩证，详见王福利：《辽金元三史乐志研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005 年，149-150 页。

（续表）

		笛 24		笛 24		吹后部	笛 24		鼓吹后部第二	笛 24	
		簫 24		簫 72			簫 72			簫 72	
		筚篥 24		筚篥 24			筚篥 24			筚篥 24	
		笳 24								笳 24	
		桃皮筚篥 24		桃皮筚篥 24			桃皮筚篥 24			桃皮筚篥 24	

从表中我们可以看出：

首先，《大唐开元礼》所确定的卤簿体系——以前后部鼓吹为格局的仪卫规制；以柝鼓、金钲、大鼓、长鸣、中鸣、铙鼓、歌、箫、笛、笳、大小横吹、筚篥、桃皮筚篥等为主的鼓吹乐器组合；以一定规模乐工与乐器相配的人员部署为后代所沿用。虽然各朝会因历史沿革和自己的需要进行增损更易，如在人员方面，宋辽金新增了鼓吹丞以领鼓吹后部；乐器方面，宋代的“拱辰管”，即叉手笛的出现，[1]但其基本格局都是承袭唐代而来。

其次，《隋书》对卤簿的规定有两处，分别是《礼仪志》和《音乐志》，《礼仪志》所载为大业七年隋炀帝征辽东前的仪制准备，而《音乐志》所载为“大业中”[1]，与《礼仪志》应为同一时期，但又载：

> 炀帝制宴飨设鼓吹，依梁为十二案。案别有錞于、钲、铎、军乐鼓吹等一部。案下皆熊罢貙豹，腾倚承之，以象百兽之舞。其大驾鼓吹，并朱漆画。大驾鼓吹、小鼓加金镯、羽葆鼓、铙鼓、节鼓，皆五采重盖，其羽葆鼓，仍饰以羽葆。长鸣、中鸣、大小横吹，五采衣幡，绯掌，画交龙，五采脚。大角幡亦如之。大鼓、长鸣、大横吹、节鼓及横吹后笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥等工人服，皆绯地苣文为袍袴及帽。金钲、柝鼓，其钲鼓皆加八角紫伞。小鼓、中鸣、小横吹及横吹后笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥等工人服，并青地苣文袍袴及帽。羽葆鼓、铙及歌、箫、笳工人服，并武弁，朱褠衣，革带。大角工人，平巾帻，绯衫，白布大口袴。其鼓吹督帅服，与大角同。以下准督帅服，亦如之。
>
> 柝鼓一曲，十二变，与金钲同。夜警用一曲俱尽。次奏大鼓。大鼓，一十五曲供大驾，一十二曲供皇太子，一十曲供王公等。小鼓，九曲供大驾，三曲供皇太子及王公等。
>
> 长鸣色角，一百二十具供大驾，三十六具供皇太子，十八具供王公等。
>
> 次鸣色角，一百二十具供大驾，十二具供皇太子，一十具供王公等。
>
> 大角，第一曲起捉马，第二曲被马，第三曲骑马，第四曲行，第五曲入阵，第六曲收军，第七曲下营。皆以三通为一曲。其辞并本之鲜卑。
>
> 铙鼓，十二曲供大驾，六曲供皇太子，三曲供王公等。其乐器有鼓，并歌箫、笳。
>
> 大横吹，二十九曲供大驾，九曲供皇太子，七曲供王公。其乐器有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥。
>
> 小横吹，十二曲供大驾，夜警则十二曲俱用。其乐器有角、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥。[2]

炀帝仿梁代作“鼓吹十二案”，还在其中设置了“军乐鼓吹”，并且又杂以卤簿

[1] 《宋史·文苑传·和岘》：“乐器中有叉手笛者，上意欲增入雅乐，岘即令乐工调品，以谐律吕，其执持之状如拱揖然，请目曰‘拱辰管’，詔备于乐府。” 《宋史》卷四百三十九《文苑传一·和岘》，第 13013 页。《宋史·乐志》：“岘又言：‘乐器中有叉手笛，乐工考验，皆与雅音相应。按唐吕才歌《白雪》之琴，马滔进《太一》之乐，当时得与宫县之籍。况此笛足以协十二旋相之宫，亦可通八十四调，其制如雅笛而小，长九寸，与黄钟管等。其窍有六，左四右二，乐人执持，两手相交，有拱揖之状，请名之曰‘拱宸管’。望于十二案、十二编磬并登歌两架各设其一，编于令式。’诏可。”《宋史》卷一百二十六《乐志一》，2941 页。

之制，可以看出炀帝此举是有违常规的做法，其意并不在于制定仪制，而是纯粹为了宴飨之用。但从其中所透露出的具体规定来看，尤其与唐代相比，其卤簿体系并不是很成熟。

综合以上，卤簿体系沿革大致经历了从秦汉萌芽，魏晋发展，隋代初具，唐宋极盛，辽金因袭、元代改易、明清简省的发展脉络。虽然隋代在卤簿的制造上已初具规模，但从后世对其在卤簿制造的地位及贡献的认识来看，似乎并不占显要，如《明集礼》中“卤簿”沿革史所列“秦”“（西）汉”“东汉”“后魏”“唐”“宋”“元”，便于隋代不载。[3]而唐代卤簿的作用在于，在前后部体制、乐器、乐人、礼器方面都树立了卤簿的范式，这与唐代礼制的极盛背景有关，亦为唐代礼制构造的一部分。一方面，卤簿体系彰显着享有者的等级和权力，另一方面，唐代“营造盛世”的努力首先必然在意识形态和典章制度上着手。军乐作为一种音乐形式，为唐代音乐中的重要一部，以其特殊的乐器组合和声威演奏于特定的场合；作为以军队乐代表的仪仗，又成为权力和地位的象征，被统治者纳入到权力体系的构建当中。

（三）域外

唐代军乐中最著名的莫如《秦王破阵乐》，其影响力远播域外，如《大唐西域记》所载：

> 初，受拘摩罗王请，自摩揭陁国往迦摩缕波国，时戒日王巡方在羯朱嗢祇逻国，命拘摩罗王曰：“宜与那烂陁远客沙门速来赴会。”于是隧与拘摩罗王往会见焉。戒日王劳苦已曰：“自何国来，将何所欲？”对曰：“从大唐国来，请求佛法。”王曰：“大唐国在何方？经途所亘，去斯远近？”对曰：“当此东北数万余里，印度所谓摩诃至那国是也。王曰：“尝闻摩诃至那国有秦王天子，少而灵鉴，长而神武。昔先代丧乱，率土分崩，兵戈竞起，群生荼毒，而秦王天子早怀远略，兴大慈悲，拯济含识，平定海内，风教遐被，德泽远洽，殊方异域，慕化称臣。氓庶荷其亭育，咸歌《秦王破阵乐》。闻其雅颂，于兹久矣。盛德之誉，诚有之乎？大唐国者，岂此是耶？”对曰：“然。至那者，前王之国号；大唐者，我君之国称。昔未袭位，谓之秦王；今已承统，称曰天子。前代运终，群生无主，兵戈乱起，残害生灵。秦王天纵含弘，心发慈愍，威风鼓扇，群凶殄灭，八方静谧，万国朝贡。爱育四生，敬崇三宝，薄赋敛，省刑罚，而国用有余，氓俗无宄，风猷大化，难以备举。”戒日王曰：“盛矣哉！彼土群生，福感圣主。”（《羯若鞠阇国》）[1]

> 今王本那罗延天之祚胤，婆罗门之种也，字婆塞羯罗伐摩，唐言日胄。号拘摩罗。

[1] [唐]玄奘撰，章巽点校：《大唐西域记》卷五《羯若鞠阇国》“玄奘与戒日王”条，上海：上海人民出版社，1977 年，第 109 页。

[1] 《隋书》卷十五《音乐志下》，第 382 页。

[2] 《隋书》卷十五《音乐志下》，第 382-383 页。

[3] [明]徐一夔等撰：《明集礼》卷四十五“卤簿”条，文渊阁四库全书本。

唐言童子。自据疆土，奕叶君临，逮于今王，历千世矣。国外好学，众庶从化，远方高才慕义客游，虽不淳信佛法，然敬高学沙门。初，闻有至那国沙门在摩揭陀那烂陀僧伽蓝，自远方来，学佛深法，殷勤往复者再三，未从来命。时尸罗跋陀罗论师曰："欲报佛恩，当弘正法，子其行矣，勿惮远涉。拘摩罗王世宗外道，今请沙门，斯善事也，因兹改辙，福利弘远。子昔起大心，发弘誓，愿孤游异域，遗身求法，普济含灵，岂徒乡国？宜忘得丧，勿拘荣辱，宣扬圣教，开导群迷，先物后身，忘名弘法。"于是辞不获免，遂与使偕行，而会见焉。拘摩罗王曰："虽则不才，常慕高学，闻名雅尚，敢事延请。"曰："寡能褊智，猥蒙流听。"拘摩罗王曰："善哉！慕法好学，顾身若浮，逾越重险，远游异域。斯则王化所由，国风尚学。今印度诸国多有歌颂摩诃至那国《秦王破阵乐》者，闻之久矣，岂大德之乡国耶？"曰："然。此歌者，美我君之德也。"拘摩罗王曰："不意大德是此国人，常慕风化，东望已久，山川道阻，无由自致。"曰："我大君圣德远洽，仁化遐被，殊俗异域拜阙称臣者众矣。"拘摩罗王曰："覆载若斯，心冀朝贡。今戒日王在羯朱嗢祇罗国，将设大施，崇树福慧，五印度沙门、婆罗门有学业者，莫不召集。今遣使来请，愿与同行。"于是遂往焉。(《迦摩缕波国》)[1]

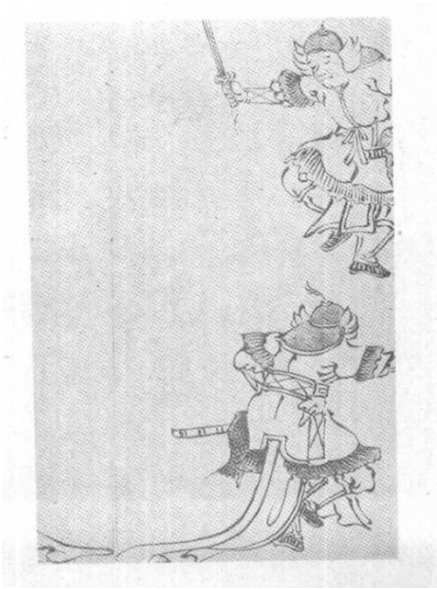
类似的记录在《大正藏》卷五〇《续·玄奘》《大慈恩寺三藏法师传》《开元释教录》《大唐故三藏玄奘法师行状》《新唐书·西域上》中都有记载，张远认为，《秦王破阵乐》传入印度确有其事，但其原初形态可能发生了改变。[2]这种形态的改变体现在多方面，如曲调、乐辞、舞容等。日本《信西古乐图》所载破阵乐图如下：

（a）

（b）

[1] [唐]玄奘撰，章撰点校：《大唐西域记》卷十《迦摩缕波国》，1977 年，第 233 页。
[2] 张远：《〈秦王破阵乐〉是否传入印度及其他——兼与宁梵夫教授商榷》，《南亚研究》，2013 年 12 月。

（c）



（d）

图 5-1《信西古乐图》所载《破阵乐舞》图[1]

图 5-2 八人对舞（张议潮统军出行图一局部） 莫高窟第一五六窟[2]

从图 24 提供的四图整体所见，《破阵乐》的整体舞容略显，虽然整体阵列不可见，但（a）（c）（d）的对舞之制很明显，从图 25 张议潮统军出行图来看，唐

[1] [日]信西撰，中国音乐研究所编：《信西古乐图》，北京：音乐出版社，1959 年。
[2] 中国敦煌壁画全集编辑委员会编著：《中国敦煌壁画全集 8 晚唐》，天津：天津人民美术出版社，2001 年，第 5 页。

代仪仗中对舞应为常见乐舞形式。从舞服来看，（a）（c）（d）皆着半领交臂式服装，下摆、手臂处皆饰有褶叠之襕纹，其“方缺”似唐人之“短后衣”，其“接腰”亦为唐代服饰中带有明显胡族色彩的服饰。[1]

图 24（a）中右上角有“皇帝破阵乐”字样。据日本学者押田良久的考证，《皇帝破阵乐》为庆云元年（704 年）由遣唐使粟田真人带回日本。[2]又据《倭名类聚抄》记载，《皇帝破阵乐》为壹越调，《秦王破阵乐》为乞食调。这说明，附带大曲所包含的歌、乐、舞的传入，乐调理论亦同时传入日本。[3]传入时间应为日本的奈良时代，信西为平安末期人，他所收藏的古乐图较奈良时代相近，可信度比较高。另外，日本《舞乐图》中亦有《秦王破阵乐》《皇帝破阵乐》《散手》破阵乐的图版。[4]

唐代军乐在朝鲜半岛的传播可以从《乐学轨范》中略窥一二，其中有关乐器的部分，徐海准做过对比研究。[5]《高丽史》所载“唐乐”虽指“中国音乐”而非指“唐代音乐”，但其历史起点，无疑就在唐代，这从乐器中可以看出。王昆吾（小盾）认为：

> 高丽“唐乐”所用乐器主要来源于唐代的俗乐器，包括琵琶、筚篥两种早已用入俗乐的西域乐器。它最接近于唐代的教坊乐，其次是《高丽乐》《西凉乐》、宋代教坊乐和《谯乐》。这就是说，高丽“唐乐”既和古代传统（《高句丽乐》）相关联，又反映了隋唐燕乐的性格。为什么这样说呢？因为《西凉乐》《谯乐》是隋唐燕乐的特色乐种，是通过胡乐和华乐的融合而形成的，而晚唐到宋代的教坊乐则代表了隋唐燕乐的成熟形态。

前文已指出，唐代军乐是一个特殊的乐种，其具有一定程度的燕乐性，它可以被用入吉、嘉、凶礼之中。也就是说，唐代军乐的燕乐性体现在应用层面：它被广泛使用于朝会、宴享、丧葬等场合，而并不局限于战阵。在这些应用当中，军乐所使用的乐器是共享的，我们发现《高丽史》“唐乐”所载乐器中亦较多使用胡族乐器，如琵琶、筚篥等，也使用大鼓、笛等具有震撼音效或音色清越的乐器。另外，《高丽史·唐乐》“五羊仙”载：“王母五人，齐行横立而舞。王母向左而舞，左二人对舞，右二人在后；向右而舞，右二人对舞，左二人在后。”[6]这种对舞之制与上文所述唐代仪仗中的对舞相合，亦为高丽乐参考唐乐的又一旁

[1] 参考程雅娟：《“军权”与戏饰之融合——〈信西古乐图〉中的唐代武舞服饰研究》，《装饰》，2011 年第 10 期。
[2] 张前：《中日音乐交流史》，北京：人民音乐出版社，1999 年，第 49 页。
[3] 王安潮：《中国古代音乐文化对艺术音乐创作的影响》，芜湖：安徽师范大学出版社，2013 年，第 48 页。
[4] [日]北川有乡绘：《舞乐图》，据日本文政六年（1823）刊本影印，重庆：西南师范大学出版社，2011 年。
[5] 徐海准：《〈乐学轨范〉唐部乐器图说之研究》，武汉：华中师范大学出版社，2015 年。
[6] [韩]郑麟趾等撰：《高丽史》（标点校勘本）卷二十五《乐二》，重庆：西南师范大学出版社；北京：人民出版社，2014 年，第 2216 页。

证。所以，无论从乐器还是乐舞上看，我们都可以认为，高丽乐中保留着唐代军乐的因素。

综上所述，笔者认为，唐代军乐对后世的影响既深且远。“深”体现在后代无论在乐制还是礼制的制作等方面都避不开唐代已经树立的范式；而“远”则体现为两个方面，一方面是唐代军乐一直影响到了五代、宋、辽、金，另一方面则是唐代军乐随着大唐文化的外传而影响着边镇、四夷甚至域外。更重要的是，唐代军乐所体现的大唐威仪，其背后所反映的权力体系，其纪念碑性质的文化属性，都成为了唐代礼乐文明的重要展示，成为了唐人对唐帝国的认知和认同，成为了后代想象唐代的精神资源。

[1] 《春秋左传正义》卷二十七“成公十三年三月”条，第 1911 页。
[2] 王学军、贺威丽：《“国之大事，在祀与戎”的原始语境及其意义变迁》，《古代文明》，2012 年 02 期。

结 语

言及军乐，人们常会陷入一些认识误区，如以现代军乐的标准衡量古代军乐，认为军乐演奏者的技术必然不高明，否则不会去演奏军乐。笔者发现，在唐代乐人中，区别军乐乐人与教坊或梨园乐人的重要标准为“性识”，而所谓“性识”，在唐人的语汇中多指悟性、天分及个人秉性，非特指演奏技术。实际上，从现代音乐演奏学的角度上看，依然存在这个问题。对于演奏来说，技术和音乐，实则两个互相联系又畛域分明的层面，技术高超并非代表音乐高明由此证明，唐人所谓“性识”，应更多是从音乐层面言之，而非技术层面。

再如，凡言兵，常谓“国之大事，在祀与戎”。[1]“祀”与“戎”被想当然的解释为祭祀与军事。然而“祀”与“戎”的本义实指祀礼与军礼，[2]其语义经历了一个扩大的历史过程，现在我们习惯将其理解为祭祀与军事，实际上消解掉了其中的礼制背景特别是军礼背景。在第二章中，笔者发现并提供了“同用”“独用”的礼制视角，在此视角下，何为祭祀之礼，何为专属军礼，何为祭祀用乐，何为军礼用乐，何为军事用乐，何为军乐，昭然若揭。而我们平常理解并言及的“国之大事，在祀与戎”即在祭祀、军事、军礼等层面上混沌不清。

再如，凡言乐，常谓“乐由心生”。此说由《礼记·乐记》阐发而来，其曰：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应。故生变；变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”[1]此说解释了音、声、乐的起源。对于军乐而言，在其产生之初确是因为感奋于战阵，如《秦王破阵乐》，即是河东士庶依旧曲填新辞而作。但在其发展过程中，军乐的改造就有了明显的指向性——歌功颂德、风敌劝士。总之，军乐的发展逐渐带有了政治宣传色彩。此时如若仍以“乐由心生”来解释一些音乐现象、音乐事件，便显得浅薄。附录一关于“高宗连续二十八年不观《破阵乐》”事的考辨即是针对于此而发。

诸如此类还有很多，究其原因，都是来自于对军乐的认识尚处于初步的层面：在概念上，与西方军乐或现代军乐混淆；在视角上，满足于仅仅从音乐学出发；在内涵上，满足于单一的阐释；在研究方法上，满足于单一的手段。总之，因为上述层面的认识，较为全面和系统的唐代军乐研究仍未得到开展。本文即是在针对如何走出这些误区的前提下，在如何多层面、多角度、跨学科研究的指导下，如何提供给学界更加系统和全面关于“唐代军乐”的刺激下进行的理论研究。本文主要认为：

[1] 《礼记正义》卷三十七《乐记》，第 1527 页。

第一，军乐主要由太常寺中的鼓吹署掌管。军乐乐人并不是传统认为的技术低劣者，而是在悟性、天分及个人秉性等方面逊色于教坊和梨园乐人。军乐乐人所穿服饰在袍、袴、帽、弁、革带方面都有具体规定，彰显了卤簿的等级秩序，且带有一定的胡族色彩。军乐器较多为金、革、竹类乐器，主要由金钲、长鸣、中鸣等 17 种主要乐器构成。在音色上，它们普遍清亮高越；在组合形态上，它们的部伍色彩比较浓重。

第二，唐代军乐还存在文本和行用的问题。在文本上，由于唐代典章制度史中存在着“同用”“独用”的原则，真正属于军乐的是军礼“独用”原则下的军乐规定，而非“同用”原则下参考雅乐制定的音乐。在行用上，军乐的实践比较复杂，这主要由于其本身意涵的丰富性：从音乐的层面看，它主要指的是服务于战阵的凯乐，能对敌我双方产生一定的心理效应；从制度的层面上看，它所依赖的军乐队成为权力和身份的象征，只有一定的人才有资格享有，这主要体现在鼓吹的颁赐上；而从礼制的层面上看，它又是卤簿用乐的重要组成部分，起着仪式营造、尊君肃臣的功用。对于军乐的研究，尤其是军乐与军礼的关系，应首先考虑文本中“同用”“独用”原则的存在，其次考虑具体的军事实践，将原来以文本的思维看待军乐的思路，转向以军事实践的思维看待军乐。这样，我们便可以在军乐文本和行用的问题视角下，重新理解五礼与军礼、雅乐与军乐的关系。

第三，唐代军乐乐辞包括杂歌谣辞和曲辞。军乐在杂歌谣辞上具体表现为军中谣辞和军中歌辞，他们都产生于频繁的战事背景。他们的传播依赖于两点：一是其辞在语言上是否通俗易懂，在内容上是否与人感通；二是其辞是否配有一定曲调，是否利于口耳相传。鼓吹曲辞只有一部分属于军乐乐辞，其中最显著的代表即为凯乐乐辞。其特点在于主题的歌颂性、体式和内容的简易性、乐辞的易于传唱性。其目的在于国家形象的树立、太平局面的粉饰以及君臣之分观念的强化。而文人拟辞由于其体式、乐辞等方面的复杂性等特征，其传播并不广泛，其中题名本身的限制在曲辞的创作和传播过程中起了较大的作用。横吹曲辞的军乐性较鼓吹曲辞更为明显，其与北狄乐紧密联系、马上奏乐的特征都是重要因素。横吹曲辞的传播与鼓吹曲辞类似，都受到其本身题名、曲调、体式等方面的限制。文人拟辞在横吹曲辞中起着重要作用，相比而言，汉横吹曲比梁鼓角横吹曲对唐代文人创作的影响更大，其描写边疆塞外景色、征妇征妇生活、胡汉之争等主题，同样显示出其军乐性的特征。

第四，唐代军乐的特点主要体现在四个方面：首先，它有着军乐的共性特征，即“建威扬德，风敌劝士”。其次，它与胡乐有着千丝万缕的联系。无论在乐器

还是乐曲上，唐代军乐都受到了北方胡族特别是北狄乐的影响。再次，就施用场合而言，军乐是可以使用在吉、嘉、凶礼之中的。最后，它在某种程度上存在着“礼制下移”的倾向。唐代在安史之乱后，节度使兴起，中央军权弱化的政治背景下，国家礼制存在“下移”的倾向，这不仅体现在《通典》对于庶民之礼规定中显示出的“眼光向下”的萌芽意识，也体现在国家礼制为地方所仿效和共享。以军乐为例，四夷、边镇在举行的音乐活动和仪制展示中，都显示出其效仿中央礼制的倾向，而这种师法实际是地方分享中央权力并展示权力的后果。

第五，唐代军乐在唐代音乐和文化中有重要地位，对后世的影响既深且远。“深”体现在后代无论在乐制还是礼制的制作等方面都避不开唐代已经树立的范式；而“远”则体现为两个方面，一方面则是唐代军乐一直影响到了五代、宋、辽、金，另一方面则是唐代军乐随着大唐文化的外传而影响着边镇、四夷甚至域外。更重要的是，唐代军乐所体现的大唐威仪，其背后所反映的权力体系，其纪念碑性质的文化属性，都成为了唐代礼乐文明的重要展示，成为了唐人对唐帝国的认知和认同，成为了后代想象唐代的精神资源。

最后，由于史料、本人学力的限制，本文仍然有以下几个问题需要在以后的研究中加以补充和改进：其一、唐代军乐的历时考察。关于唐代军乐的史料较多集中于唐前期，因此唐代中后期军乐的概貌难以得到比较全面的还原；其二、考古学意义上的唐代军乐研究。一方面体现在出土的唐代军乐器、敦煌吐鲁番史料、墓葬石刻史料等考古成果上；一方面体现在音乐学界较多使用的田野调查上，如今天的西安鼓乐中就保存了很多唐代鼓乐的因素；其三、域外资料的运用。尤其是日本和韩国，保存了大量唐代音乐的资料，文中所用即是其中一小部分；其四、唐代古谱、乐律等音乐学的分析。这四点，将是笔者继续从事军乐研究将要用力的方向。

[1] 《资治通鉴》卷二零二唐高宗仪凤三年秋七月条，第 6500 页。
[2] 《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，第 1046 页。

附录一 关于“高宗连续二十八年未观《破阵乐》”一事考辨

一、问题的提出

《资治通鉴》卷二百二唐高宗仪凤三年秋七月条载：

> 上初即位，不忍观《破阵乐》，命撤之。辛酉，太常少卿韦万石奏：“久寝不作，惧成废缺。请自今大宴会复奏之。”上从之。[1]

关于高宗“不忍观”《破阵乐》之事，两《唐书》也有记载，《旧唐书·音乐志一》载：

> 永徽二年十一月，高宗亲祀南郊，黄门侍郎宇文节奏言：“依仪，明日朝群臣，除乐悬，请奏《九部乐》。”上因曰：“《破阵乐舞》者，情不忍观，所司更不宜设。”言毕，惨怆久之。显庆元年正月，改《破阵乐舞》为《神功破阵乐》。[2]

《新唐书·礼乐志十一》载：

> 初，朝会常奏《破阵舞》，高宗即位，不忍观之，乃不设。后幸九成宫，置酒，韦万石曰：“《破阵乐》舞，所以宣扬祖宗盛烈，以示后世，自陛下即位，寝而不作者久矣。礼，天子亲总干戚，以舞先祖之乐。今《破阵乐》久废，群下无所称述，非所以发孝思也。”帝复令奏之，舞毕，叹曰：“不见此乐垂三十年，追思王业勤劳若此，朕安可忘武功邪！”群臣皆称万岁。[1]

可见，《通鉴》所载与两《唐书》大致相同。高宗因“情不忍观”，《破阵乐》自永徽二年（651 年）十一月撤除，到仪凤三年（678 年）韦万石上奏复奏，历经二十八年。我们不禁要问，作为唐代的“国歌”，[2]高宗连续二十八年不观《破阵乐》的真正原因是什么？真的是“情不忍观”抑或有别的原因？

对于《破阵乐》，学界有过很多讨论。[3]总的来看，这些研究主要集中在以下几个方面：

其一、对《破阵乐》沿革史的研究。包括破阵乐的起源、发展、变迁等方

面。《破阵乐》起源于军中，后被宫廷燕乐纳入，随其名声卓著，又被广泛吸收进歌舞大曲、宫廷雅乐、法曲中，同时为了卤薄用乐的需要，亦成为仪式用乐的重要曲目。

其二、对《破阵乐》音乐形态的研究。《破阵乐》的音乐形态是在其发展中得到不断丰富的，故而呈现出性质多元、形态多变的特点，即作为早期军歌形态的徒歌、作为宫廷燕乐中歌舞大曲及九部伎和坐立二部伎之一部、作为与雅乐"十二和"或文舞配合演奏的祭祀音乐、作为太常梨园别教院的法曲乐章，以及作为杂曲的乐曲等。

其三、对《破阵乐》传播的研究。《破阵乐》的影响力不仅体现在其本身内涵之不断丰富，无论在宫廷还是在民间都得到了广泛传播，还体现在其域外传播的影响力促进了异域对大唐的想象。

其四、对《破阵乐》乐辞的研究。如唐诗、唐曲子词中的"破阵乐"因素，《破阵子》与《破阵乐》在题名、内容上的区别和联系等。

其五、《破阵乐》在唐代礼乐文明背景下的地位及其与政治的关系。

综合来看，学界对《破阵乐》的研究主要以音乐学、文献学为主，文学为辅，而对其进行的历史学层面的考察主要集中在沿革史的追索上。上举史料中所提到

---

[1] 《新唐书》卷二十一《礼乐志十一》，第 469 页。

[2] 按：《破阵乐》在唐代影响力之大，内涵之丰富，譬为"国歌"并不过分，任中敏《教坊记笺订》中《破阵乐》条曰："始陈《秦王破阵乐》，乃唐代第一乐曲，犹近世国家之有国歌。"见[唐]崔令钦撰，任中敏笺订：《教坊记笺订》，南京：凤凰出版社，2013 年，第 81 页。

[3] 相关研究状况如专著：任中敏《教坊记笺订》；《唐声诗》；欧阳予倩《唐代舞蹈》；丘琼荪《法曲》；王克芬《中国舞蹈史》；王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》；沈冬《唐代乐舞新论》；赵小华《初盛唐礼乐文化与文士、文学关系研究》，其中"《破阵乐考》"一文是在《〈破阵乐〉与唐诗刍论》（《湖南人文科技学院学报》，2008年第6期）基础上的加工；论文：何昌林：关于《秦王破阵乐》，《山东歌声》，1984年第6期；李石根：《唐代大曲第一部——秦王破阵乐》，《交响（西安音乐学院学报）》，1997年第1期；杨宪益：《秦王〈破阵乐〉的来源》，《寻根》，2000年01期；陈四海：《从〈秦王破阵乐〉看音乐的传播与传承》，《中国音乐》，2000年03期；龙建春：《也谈〈破阵子〉别名及最早的词——兼及与〈破阵乐〉〈十拍子〉的关联》，《台州师专学报》2002年第1期；刘媛媛：《论唐破阵乐》，《黄钟》（武汉音乐学院学报），2006年S1期；马欢：《唐代〈破阵乐〉探析》，《宁夏大学学报》（社会科学版），2008年第4期；赵小华：《〈破阵乐〉与唐诗刍论》，《湖南人文科技学院学报》，2008年第6期；王安潮：《〈秦王破阵乐〉考》，《文化艺术研究》，2011年第3期；章舜娇、林友标：《秦王破阵乐与团体操的文化传承》，《搏击（武术科学）》，2011年第4期；吕建康：《唐大曲〈秦王破阵乐〉谈》，《西安文理学院学报（社会科学版）》，2012年第4期；王晓如、吕建康：《礼乐架构下政治对音乐的影响——以〈秦王破阵乐〉为例》，《西安文理学院学报（社会科学版）》，2013年03期；张远：《〈秦王破阵乐〉是否传入印度及其他——兼与宁梵夫教授商榷》，《南亚研究》，2013年12月；左汉林：《大唐〈破阵乐〉的形态变迁》，《文史知识》，2014年04期；学位论文：《〈破阵乐〉变迁探微》，云南艺术学院2009年硕士论文；王怡康：《唐〈破阵乐〉考释》，河南大学硕士论文2009年。

的“高宗二十八年不观破阵乐”事，学界虽有讨论，但多一两句带过，未做深入分析，尤其是没有结合当时的政治背景。针对于此，笔者打算从这一视角切入，反思这一事件的政治史意义，以期在音乐与政治的关系上提出新解。

二、关于“高宗永徽二年不观《破阵乐》”一事考

《通鉴》对于永徽二年高宗不观《破阵乐》的事情阙载，只是在仪凤三年（678年）的时候以溯源的叙事方式捎带提及，但没说具体时间，司马光显然认为：第一，在永徽二年这一年之中，高宗不观破阵乐这件事不为当年政治之大事。第二，“高宗永徽二年不观破阵乐”事远不如“高宗仪凤三年复奏破阵乐”事重要，至少在当时的政局中如此，所以《通鉴》在处理这件事时便以其特有的“追溯法”叙述了围绕高宗二十八年不观破阵乐的事件，这是《通鉴》现在展现给我们的史料形态。有关“高宗仪凤三年复奏破阵乐”事，我们将在后文进行集中探讨，这里主要针对“高宗永徽二年不观破阵乐”事，追索其政治史背景。

《旧唐书·音乐志一》明确指出，这一事件发生在永徽二年十一月南郊祭祀时高宗与黄门侍郎宇文节的一次君臣对话中，《册府元龟》将这一事列入“帝王部孝德篇”以示高宗的孝德。就此事表面看来，高宗睹物思人，看到《破阵乐舞》会联想到太宗，所以索性撤除，体现了太宗和高宗的父子之情或高宗的孝敬之情，怎样说也并不过分。但是如果回观永徽二年唐廷发生的几件事，以及当时颁布的政策，并联系当时的政治背景，我们会发现此事并没有那么简单。

第一件事是“议明堂配享”。《资治通鉴》卷一百九十九唐高宗永徽二年七月条载：

> 癸巳，诏诸礼官学士议明堂制度，以高祖配五天帝，太宗配五人帝。[1]

议事过程今已不详，但“高祖配五天帝，太宗配五人帝”的议定结果应该是得到高宗首肯的。我们知道，永徽政局的最大亮点在于君臣二元结构，即名义上皇帝是最高权力的代表，而实权却掌握在长孙无忌手中，中枢存在着两个领导核心。对于明堂制度的最后议定结果，长孙无忌是很不满意的，这从他后来的奏议中可以看出，《旧唐书·礼仪志一》载：

> 显庆元年，太尉长孙无忌与礼官等奏议曰：

[1] 《资治通鉴》，卷一九九唐高宗永徽二年七月条，第6388页。

臣等谨寻方册，历考前规，宗祀明堂，必配天帝，而伏羲五代，本配五郊，预入有堂，自缘从祀。今以太宗作配，理有示安。伏见永徽二年七月，诏建明堂，伏惟陛下天纵圣德，追奉太宗，已遵严配。时高祖先在明堂，礼司致惑，竟未迁祀，率意定仪，遂便著令。乃以太宗皇帝降配五人帝，虽复亦在明堂，不得对越天帝，深乖明诏之意，又与先典不同。

谨案《孝经》云："孝莫大于严父，严父莫大于配天。"昔者周公宗祀文王于明堂，以配上帝。伏惟诏意，义在于斯。今所司行令殊为失旨。又寻汉、魏、晋、宋历代礼仪，并无父子同配明堂之义。唯《祭法》云："周人禘喾而郊稷，祖文王而宗武王。"郑玄注云："禘、郊、祖、宗，谓祭祀以配食也。禘谓祭昊天于圆丘，郊谓祭上帝于南郊，祖、宗谓祭五帝、五神于明堂也。"寻郑此注，乃以祖、宗合为一祭，又以文、武共在明堂，连衽配祀，良为谬矣。故王肃驳曰："古者祖有功而宗有德，祖、宗自是不毁之名，非谓配食于明堂者也。审如郑义，则《孝经》当言祖祀文王于明堂，不得言宗祀也。凡宗者，尊也。周人既祖其庙，又尊其祀，孰谓祖于明堂者乎？"郑引《孝经》以解《祭法》，而不晓周公本意，殊非仲尼之义旨也。又解"宗武王"云："配勾芒之类，是谓五神，位在堂下。"武王降位，失君叙矣。

又案《六韬》曰："武王伐纣，雪深丈余，五车二马，行无辙迹，诣营求谒。武王怪而问焉，太公对曰：'此必五方之神，来受事耳。'遂以其名召入，各以其职命焉。既而克殷，风调雨顺。"岂有生来受职，殁同配之，降尊敌卑，理不然矣。故《春秋外传》曰："禘、郊、祖、宗、报五者，国之典祀也。"《传》言五者，故知各是一事，非谓祖、宗合祀于明堂也。

臣谨上考殷、周，下洎贞观，并无一代两帝同配于明堂。南齐萧氏以武、明昆季并于明堂配食，事乃不经，未足援据。又检武德时令，以元皇帝配于明堂，兼配感帝。至贞观初缘情革礼，奉祀高祖配于明堂，奉迁世祖专配感帝。此即圣朝故事已有递迁之典，取法宗庙，古之制焉。伏惟太祖景皇帝构室有周，建绝代之丕业；启祚汾、晋，创历圣之洪基。德迈发生，道符立极。又世祖元皇帝潜鳞韫庆，屈道事周，导浚发之灵源，肇光宅之垂裕。称祖清庙，万代不迁。请停配祀，以符古义。伏惟高祖太武皇帝躬受天命，奄有神州，创制改物，体元居正，为国始祖，抑有旧章。昔者炎汉高帝，当涂太祖，皆以受命，例并配天。请遵故实，奉祀高祖于圆丘，以配昊天上帝。伏惟太宗文皇帝道格上元，功清下渎，拯率土之涂炭，协大造于生灵，请准诏书，宗祀于明堂，以配上帝。又请依武德故事，兼配感帝作主。斯乃二祖德隆，永不迁庙；两圣功大，各得配天。远

协《孝经》，近申诏意。[1]

长孙无忌的千字奏议，主要说明了两个问题：第一，将高祖、太宗两帝同配于明堂有违古制。第二，太宗不应配人帝，应配天帝，这是长孙无忌主要想表达的意见。长孙无忌援引《孝经》《周礼》旧制，又简要梳理了历代关于配享明堂的规定，理据充分，亦符合高宗仁孝的表率，虽然论说时迂回反复，但主要针对的是“太宗降配”的做法。长孙无忌虽然反对这个意见，又不好明确反对皇帝，于是只好“礼司致惑”，事实上针对的就是高宗。

长孙无忌的奏议理据十足，意在反对高宗降低先皇太宗地位的做法。而问题在于，高宗命礼司商议明堂的事情发生在永徽二年，为什么长孙无忌到了显庆元年才想到上书驳议？这需要联系到显庆元年（656 年）的政治形势。

永徽末年，围绕着高宗，宫内面临的最主要问题是废后。以长孙无忌、褚遂良、韩瑗、来济等宰相为代表的政治势力明确反对，而以李勣、许敬宗、李义府为代表的政治势力表示支持。我们知道，事件最终以王皇后被废，武则天被立为皇后而结束，这就使中枢权力格局发生了微妙的变化。内廷王皇后的势力遭到严重打击，外朝褚遂良被贬官外放，而李义府晋升为宰相。很明显，在太宗死后，永徽初年那种长孙无忌力压高宗的局面在显庆初年得到了改变，无论内廷还是外朝，高宗的势力都有所增长。在这种背景下，长孙无忌必须有所回应，明堂奏议即是其政治动作之一，至于是否切合事理，只不过是政治说辞而已。后来许敬宗针对长孙无忌的奏议进行了驳斥，《旧唐书·礼仪志一》载：

（显庆）二年七月，礼部尚书许敬宗与礼官等又奏议：

据祠令及新礼，并用郑玄六天之议，圆丘祀昊天上帝，南郊祭太微感帝，明堂祭太微五帝。谨按郑玄此义，唯据纬书，所说六天，皆谓星象，而昊天上帝，不属穹苍。故注《月令》及《周官》，皆谓圆丘所祭昊天下帝为北辰星曜魄宝。又说《孝经》“郊祀后稷以配天”及明堂严父配天，皆为太微五帝。考其所说，舛谬特深。按《周易》云：“日月丽于天，百谷草木丽于地。”又云：“在天成象，在地成形。”足明辰象非天，草木非地。《毛诗传》云：“元气昊大，则称昊天。远视苍苍，则称苍天。”此则苍昊为体，不入星辰之例。且天地各一，是曰两仪。天尚无二，焉得有六？是以王肃群儒，咸驳此义。又检太史《圆丘图》，昊天上帝座外，别有北辰座，与郑义不同。得太史令李淳风等状，昊天上帝图位自在坛上，北辰自在第二等，与北斗并列，为星官内座之首，不同郑玄据纬书所说。此乃羲和所掌，观象制图，推步有征，相沿不谬。

又按《史记天官书》等，太微宫有五帝者，自是五精之神，五星所奉。以其是人主之象，故况之曰帝。亦如房心为天王之象，岂是天乎！《周礼》云：“兆五帝于四郊。”

[1] 《旧唐书》卷二十一《礼仪志一》，第 821-823 页。

又云："祀五帝则掌百官之誓戒。"惟称五帝，皆不言天。此自太微之神，本非穹昊之祭。又《孝经》惟云"郊祀后稷"，无别祀圆丘之文。王肃等以为郊即圆丘，圆丘即郊，犹王城、京师，异名同实。符合经典，其义甚明。而今从郑说，分为两祭，圆丘之外，别有南郊，违弃正经，理深未允。且检吏部式，惟有南郊陪位，更不别载圆丘。式文既遵王肃，祠令仍行郑义，令、式相乖，理宜改革。

又《孝经》云"严父莫大于配天"，下文即云："周公宗祀文王于明堂，以配上帝。"则是明堂所祀，正在配天，而以为但祭星官，反违明义。又按《月令》："孟春之月，祈谷于上帝。"《左传》亦云："凡祀，启蛰而郊，郊而后耕。故郊祀后稷，以祈农事。"然则启蛰郊天，自以祈谷，谓为感帝之祭，事甚不经。今请宪章姬、孔，考取王、郑，四郊迎气，存太微五帝之祀；南郊明堂，废纬书六天之义。其方丘祭地之外，别有神州，谓之北郊。

分地为二，既无典据，理又不通，亦请合为一祀，以符古义。仍并条附式令，永垂后则。

敬宗等又议笾、豆之数。[1]

可见，许敬宗首先肯定了王肃之说，驳斥了郑玄，与长孙无忌的奏议保持一致。然而，他并没有接着长孙无忌的主张继续说下去，却话锋一转，把论说焦点放在了是否需要分为两祭，即圆丘和四郊。长孙无忌提出的看法是将高祖配于圆丘祭祀，太宗配于明堂祭祀，这样一来符合迁庙之礼，一来达到两地分祭，各得配天，互不冲突的目的，而许敬宗针对的就是长孙无忌这一点，所以才反对"分地为二"，推出合祀之说。在论说策略上，许敬宗采取的是先肯定后否定，先扬后抑，侧面迂回的方法，意在说明长孙无忌提出的将高祖配享于圆丘是不合适的。很明显，关于明堂配享制度的争论反映了两种政治势力的角力。

回过头去看永徽二年关于明堂制度的议定结果，我们不禁心生疑窦，高宗如此"宽仁孝友"之人，[2]难道不知道长孙无忌奏议里提到的《孝经》里的"严父莫大于配天"，而硬要将太宗降配人帝？高宗有什么特殊的考虑吗？这就需要联系其他几件事一起加以审视。

第二件事是"废宫"。《资治通鉴》卷一百九十九高宗永徽二年九月条载：

九月，癸巳，废玉华宫为佛寺。戊戌，更命九成宫为万年宫。[3]

玉华宫为太宗时扩建仁智宫而成，《旧唐书·太宗纪》载："（贞观二十一年）秋七月庚子，建玉华宫于宜君县之凤凰谷。"[4]玉华宫是太宗避暑之地，在建成后的

[1] 《旧唐书》卷二十一《礼仪志一》，第 823-825 页。
[2] 《旧唐书》卷三《高宗纪上》，第 65 页。
[3] 《资治通鉴》卷一九九唐高宗永徽二年七月条，第 6388 页。
[4] 《旧唐书》卷三《太宗纪下》，第 60 页。

两年内他连续临幸。[1]

唐太宗对佛教的态度可以从他对萧瑀的一段话中略窥一二，他说：

> 朕于佛教，非意所遵。求其道者未验福于将来，修其教者翻受辜于既往。至若梁武穷心于释氏，简文锐意于法门，倾币藏以给僧祇，殚人力以供塔庙。及乎三淮沸浪，五岭腾烟，假余息于熊蹯，引残魂于雀彀，子孙覆亡而不暇，社稷俄倾而为墟，报施之征，何其谬也！[2]

太宗的这段话自然有针对萧瑀、张亮等人崇佛之情的揶揄与讽刺，但同时也表明了太宗对于佛教是持保守态度的，虽然承认其存在，但并不提倡，尤其反对梁武帝式的佞佛情感和行为。

凑巧的是，萧瑀就死在玉华宫。《旧唐书·萧瑀传》载："（贞观）二十一年，征授金紫光禄大夫，复封宋国公。从幸玉华宫，遘疾薨于宫所，年七十四。太宗闻而辍膳，高宗为之举哀，遣使吊祭。"[3]可见，从萧瑀崇佛到太宗的回应再到萧瑀死亡，包括太宗对佛教的态度，当时身为太子的唐高宗一定洞悉的很清楚。但令人咂舌却是，在萧瑀死后四年，太宗死后两年的永徽二年，高宗就把当初的事情"忘"的一干二净，将"玉华宫"改为佛寺，这显然是高宗对太宗的一次反动，实在有违史书对其评价——"岐嶷端审"的特点。[4]

第三件事是"不观《破阵乐》"。《旧唐书·音乐志一》云：

> 永徽二年十一月，高宗亲祀南郊，黄门侍郎宇文节奏言："依仪，明日朝群臣，除乐悬，请奏《九部乐》。"上因曰："《破阵乐舞》者，情不忍观，所司更不宜设。"言毕，惨怆久之。显庆元年正月，改《破阵乐舞》为《神功破阵乐》。[5]

又《旧唐书·太宗纪下》载："七年春正月戊子……是日，上制《破阵乐舞图》。"[6]可见，太宗根据《破阵乐》原有之制下令改绘了《破阵乐舞图》。《破阵乐舞》是《破阵乐舞图》的实际演奏版本，两《唐书》对《破阵乐舞》的形制均有比较详细地描绘，《旧唐书·音乐志一》载：

> 其后令魏徵、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞，更名《七德》之舞，增舞者至百二十人，被甲执戟，以象战阵之法焉……七年，太宗制《破阵舞图》：左圆右方，先偏后伍，鱼丽鹅贯，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以象战阵之形。令吕才依图教乐工百二十人，被甲执戟而习之。凡为三变，每变为四阵，有来往疾徐击刺之象，以应歌节，

[1] 《旧唐书·太宗纪》载："（贞观二十二年二月）乙亥，幸玉华宫。""十月癸亥，至自玉华宫。"《旧唐书》卷三《太宗纪下》，第 61 页。
[2] 《资治通鉴》卷一九八唐太宗贞观二十年八月条，第 6240—6241 页。
[3] 《旧唐书》卷六十三《萧瑀传》，第 2404 页。
[4] 《旧唐书》卷三《高宗纪上》，第 65 页。
[5] 《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，第 1046 页。
[6] 《旧唐书》卷三《太宗纪下》，第 42 页。

数日而就，更名《七德》之舞。[1]

《新唐书·礼乐志十一》载：

乃制舞图，左圆右方，先偏后伍，交错屈伸，以象鱼丽、鹅鹳。命吕才以图教乐工百二十八人，被银甲执戟而舞，凡三变，每变为四阵，象击刺往来，歌者和曰："秦王破阵乐"。后令魏徵与员外散骑常侍褚亮、员外散骑常侍虞世南、太子右庶子李百药更制歌辞，名曰《七德舞》。[2]

从两《唐书》的描述来看，《破阵乐舞》在舞服上有特殊规定，为了模拟战阵之法，[3]舞者"被甲执戟"，这在《信西古乐图》中可以得到印证（见图 24）。又《新唐书·礼乐志十一》载：

太常卿萧瑀曰："乐所以美盛德，形容而有所未尽，陛下破刘武周，薛举、窦建德、王世充，原图其状以识。"帝曰："方四海未定，攻伐以平祸乱，制乐阵其梗概而已。若备写禽获，今将相有尝为其臣者，观之有所不忍，我不为也。"[4]

可见，太宗改制的《破阵乐舞》应该只表其意，而不具体安排秦王破阵所牵涉的具体将领、士兵及献俘之状。

针对《破阵乐舞》，李靖有过评述，《渊鉴类函·乐部·舞二》载：

靖曰："臣观陛下所制《破阵乐舞》，前出四表，后缀八幡，左右折旋趋走，金鼓各有其节。此即"八阵图"四头八尾之制也。人间旦见乐舞之盛，岂有知军容如斯焉？"帝曰："兵法可以意授，不可以语传。朕为《破阵乐》，唯卿已晓其表矣。"[5]

这说明《破阵乐舞》隐含了太宗自己所理解的兵法，虽不足为外人道，但还是被通晓战阵之法的李靖所领悟。

此外，值得注意的是，宇文节提出奏议在高宗祀南郊之时，所奏《破阵乐》为《九部乐》之一部，《旧唐书·音乐志二》载：

高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为立坐二部。今立部伎有《安乐》《太平乐》《破阵乐》《庆善乐》《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》《光圣乐》，凡八部。……《破阵乐》，太宗所造也。太宗为秦王之时，征伐四方，人间歌谣《秦王破阵乐》之曲。及即位，使吕才协音律，李百药、虞世南、褚亮、魏徵等制歌辞。百二十人披甲持戟，甲以银饰之。发扬蹈厉，声韵慷慨。享宴奏之，天子避位，坐宴者皆兴。《庆善乐》，太

[1] 《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，第 1045-1046 页。
[2] 《新唐书》卷二十一《礼乐志十一》，第 467-468 页。
[3] 沈东在《唐代乐舞新论》中就根据贾克·阿达利《噪音：音乐的政治经济学》中的理论认为《破阵乐》的表演，实际上是一种对于"杀戮的模拟"。见沈冬：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004 年，第 84 页。
[4] 《新唐书》卷二十一《礼乐志十一》，第 468 页。
[5] [清]张英、王士祯等撰：《渊鉴类函》卷一百八十六《乐部·舞二》，北京：中国书店，1985 年。

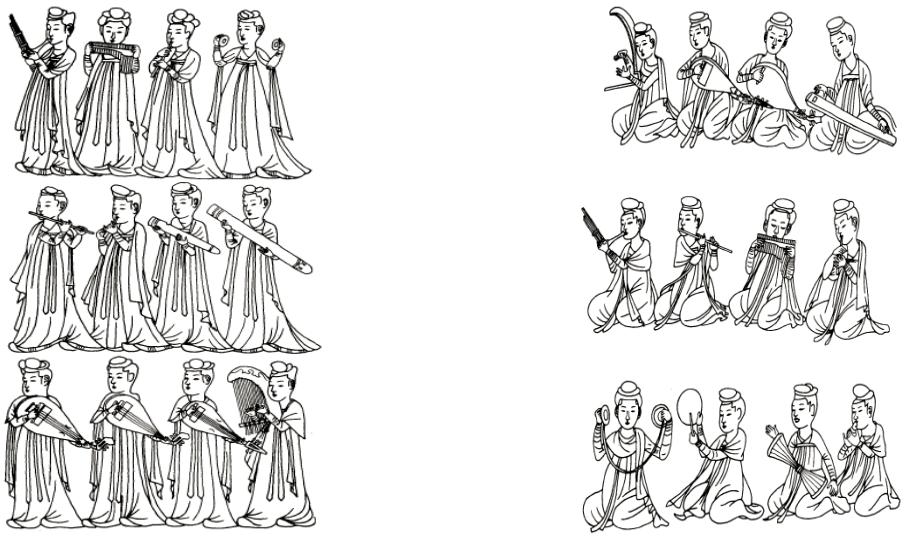
宗所造也。太宗生于武功之庆善宫，既贵，宴宫中，赋诗，被以管弦。舞者六十四人。衣紫大袖裾襦，漆髻皮履。舞蹈安徐，以象文德洽而天下安乐也。《大定乐》，出自《破阵乐》。舞者百四十人。被五彩文甲，持槊。歌和云，"八纮同轨乐"，以象平辽东而边隅大定也。……

自《破阵舞》以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲。惟《庆善舞》独用西凉乐，最为闲雅。**《破阵》《上元》《庆善》三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。**以《破阵》为武舞，谓之《七德》;《庆善》为文舞，谓之《九功》。自武后称制，毁唐太庙，此礼遂有名而亡实。《安乐》等八舞，声乐皆立奏之，乐府谓之立部伎。其馀总谓之坐部伎。则天、中宗之代，大增造坐立诸舞，寻以废寝。

坐部伎有《宴乐》《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万寿乐》《龙池乐》《破阵乐》，凡六部。……《破阵乐》，玄宗所造也。**生于立部伎《破阵乐》。**舞四人，金甲胄。自《长寿乐》已下皆用龟兹乐，舞人皆著靴。惟《龙池》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。[1]

故此《九部乐》应非"九部伎"之九部，而是坐立二部乐共 15 部中被用来与雅乐（乐悬）搭配使用的祭祀音乐，可以确定的有《破阵》《上元》《庆善》和《龙池》乐。又坐部伎中《破阵乐》为"玄宗所造"，来源于立部伎的《破阵乐》，《新唐书·礼乐志》云："坐部伎六：一、《燕乐》；二、《长寿乐》；三、《天授乐》；四、《鸟歌万岁乐》；五、《龙池乐》；六、《小破阵乐》。"可见《小破阵乐》即坐部伎之《破阵乐》，以区别于立部伎之《破阵乐》，称"小"者，盖因规模较小。

《旧唐书·音乐志》未详说坐立二部伎的建立时间，观《新唐书·礼乐志》所言："（玄宗）又分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。"似乎记载有些不确，见于唐李寿墓石椁线刻奏乐图，如下图所示：



（1） （2）

图 6-1 唐李寿墓石椁线刻奏乐图[1]

[1] 《旧唐书》卷二十九《音乐志二》，第 1059-1061 页。

在玄宗以前的墓室壁画中，此类坐立式奏乐图并不鲜见。[2]但需要注意的是，并非站立奏乐即为立部，坐着奏乐即为坐部。[3]部者，类也，所谓“部”应指有一定数量的相同性质的事物组合而成的类属。李寿墓石椁线刻奏乐图所呈现的就是这种特点，其站立乐伎皆有一定规模，且排列整齐，使用乐器种类繁多，如竖箜篌、琵琶、五弦琴、笙、笛、箫、筚篥、腰鼓、铜钹、贝、槃鞞、筝、云和等。[4]有学者认为，据此仍不能判定就是坐立部伎。[5]笔者认为，坐立二部伎经历了一个发展的过程，《旧唐书·音乐志一》载：“仪凤二年十一月六日，太常少卿韦万石奏曰：‘……立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》。’”[6]可见，在高宗时，“部伎”名称就已经出现，同时反映出“修入雅乐”的《破阵乐》规制非常小。

通过对“九部乐”和作为祭祀用的《破阵乐》的分析，我们可以知道，高宗于南郊应奏之《破阵乐》为搭配雅乐（乐悬）之用，其规则较小，远远不及作为燕乐大曲的《破阵乐》。

综上，《破阵乐舞》是由太宗改制而成的，其中包含了太宗所理解的战阵之术，以具象的武舞形式呈现，但在“破阵”的对象上并没有作具体的刻画。

然而，令人生疑的是，一个粗略展示太宗破阵之景的乐舞都能让高宗“情不忍观”，那么任何太宗遗物是不是都要因“情不忍观”而全部付之一炬呢？太宗朝旧臣是不是也要因此而消灭殆尽呢？很明显，这是一种托词。高宗为什么要那么说，又为什么要撤除《破阵乐》，有一条线索值得注意。《旧唐书·音乐志一》载：

> （显庆）六年三月，上欲伐辽，于屯营教舞，召李义府、任雅相、许敬宗、许圉师、张延师、苏定方、阿史那忠、于阗王伏阇、上官仪等，赴洛城门观乐。乐名《一戎大定乐》。[7]

---

[1] 此图采自孙机《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉〈乐舞图〉散记》（下），略作改绘而成。孙机：《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉〈乐舞图〉散记》（下），

[2] 如 1990 年陕西省礼泉县烟霞镇陵光村韦贵妃墓“吹排箫伎乐图”“弹琴乐伎图”等，见《中国出土壁画全集》。

[3] 孙机《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉〈乐舞图〉散记》一文中亦有此论，见孙机：《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉〈乐舞图〉散记》（下），《文物》，1996 年 05 期。

[4] 按：刘洋在《唐代宫廷坐、立二部伎之乐器组合形式考略》一文中认为：“坐立二部伎各曲乐队的配置，根据乐曲的不同，其形式亦是不同的。”刘洋：《唐代宫廷坐、立二部伎之乐器组合形式考略》，收入《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，北京：中央音乐学院出版社，2011 年，第 339 页。并于后列坐立二部伎的乐队形式，经对比发现，从使用乐器来看，李寿墓石椁线刻奏乐图所反映的立部伎与刘文所列第三种类似，即西凉乐的乐队形式，主要代表为《庆善乐》；而坐部伎与刘文所列坐部伎第一种类似，即谯乐的的乐队形式。

[5] 见秦序：《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎的出现年代》，《中国音乐学》，1991 年第 2 期。

[6] 《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，第 1048 页。

[7] 《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，第 1047 页。

显庆六年即龙朔元年（661 年）。《一戎大定乐》的制作年代不详，但至迟在显庆末年已经完成，两《唐书》对其形制有载。《旧唐书·音乐志二》载：

> 《大定乐》，出自《破阵乐》。舞者百四十人。被五彩文甲，持槊。歌和云，“八纮同轨乐”，以象平辽东而边隅大定也。[1]

《新唐书·礼乐志十一》载：

> 帝将伐高丽，燕洛阳城门，观屯营教舞，按新征用武之势，名曰《一戎大定乐》，舞者百四十人，被五采甲，持槊而舞，歌者和之，曰“八弦同轨乐”。象高丽平而天下大定也。及辽东平，行军大总管李勣作《夷来宾》之曲以献。[2]

从中可知，无论从舞容、舞服、乐辞还是它们反映出的思想背景来看，《大定乐》都有严重模仿《破阵乐》而作的痕迹。沈冬认为，这是唐高宗针对《破阵乐》的第三个动作，并指出：“将《破阵乐》暂废不用、请入太庙，都是消极逃避的方法，积极的作为是另制一首新曲，以取代臣民心目中不可磨灭的《破阵乐》印象。《大定乐》的创作理念、乐舞设计均袭自《破阵乐》，表面上显示了承袭‘正统’的意图；但在某种程度上，又如同‘篡夺’了父亲的乐曲。类似的编舞、类似的和声、类似的服饰……，如同‘夺胎换骨’一般，想要取代《破阵乐》的意图至为明显。”[3]其关于《大定乐》制作的分析有合理性，但如果认为在根本上是由于高宗“对于强势的‘父权’，充满了‘阉割的焦虑’”，“显露了高宗想要走出父权阴影的努力”，[4]则似乎求之过浅。

首先，永徽二年是个特殊时期，太宗死后刚过一年，朝廷大小事务由朝廷最高首脑长孙无忌和国家权力最高代表高宗共同决定，长孙无忌处在这种君臣二元格局的优势一方，高宗不可能没有察觉。有学者就认为，此期高宗因为朝廷存在派系，与长孙无忌有了第一次交锋。[5]

其次，对于高宗的评价，围绕着他与太宗、贞观旧臣、武则天的关系，历来褒贬不一，而就其性格而言，大多数人都遵循《旧唐书》本纪“岐嶷端审，宽仁孝友”的评价。但问题在于我们对历史人物的了解，尤其是对其性格特征的描写，较多受到旧史家盖棺定论导致的刻板印象的影响，习惯于轻信旧史书里“曲笔”“回护”所带来的歪曲现象。如果我们联系前文所提的三个事件便可发现，高宗的性格远不是仁孝二字能概括的。笔者认为，高宗在永徽二年的一系列动作，都是针对太宗而展开的，意在逐步消除太宗死后仍在中枢权力格局中的影响。如议

[1] 《旧唐书》卷二十九《音乐志二》，第 1060 页。
[2] 《新唐书》卷二十一《礼乐志十一》，第 472 页。
[3] 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004 年，第 82-83 页。
[4] 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004 年，第 81-83 页。
[5] 孟宪实：《唐高宗的真相》，北京：北京大学出版社，2008 年，第 41-45 页。

名堂配享，目的在于拉平太宗与高祖的宗庙地位。对于这一点，虽然没有长孙无忌明确表示反对的记载，但从显庆年间的奏议来看，长孙无忌是不满的，而之所以没有在永徽二年而是在显庆元年提出，则是因为永徽二年和显庆元年的政治局势有所不同，长孙无忌在这段时间经历了一个权力和地位下滑的过程，显庆元年的奏议即是挽回和重夺其政治地位的政治动作的表征之一。反观永徽二年，旧臣的势力还在，此时长孙无忌完全没有必要因为宗庙配享之事与高宗发生正面冲突。

又如废宫之事，高宗将太宗生前常幸之离宫废改为佛寺。有学者认为，高宗即位初废玉华宫之举，是为了施行“新政”。原因在于贞观末年到永徽初年这一段时间，天灾频仍。[1]但笔者细考此期天灾发生的时间，见以下所列：

（永徽元年）夏四月己巳朔，晋州地又震。

（永徽元年）六月庚辰，晋州地震。

（永徽二年）冬十月辛卯，晋州地震。[2]

永徽元年四月、六月的两次地震，高宗咨询过旧臣张行成，《旧唐书·张行成传》载：

> 时晋州地连震，有声如雷，高宗以问行成。行成对曰：“天，阳也；地，阴也。阳，君象；阴，臣象。君宜转动，臣宜安静。今晋州地动，弥旬不休。虽天道玄邈，窥算不测；而人事较量，昭然作戒。恐女谒用事，大臣阴谋，修德禳灾，在于陛下。且陛下本封晋也，今地震晋州，下有征应，岂徒然耳。伏愿深思远虑，以杜未萌。”[3]

据此显见，第一，永徽元年四月、六月的两次地震及中央的反应距离高宗废宫事件（永徽二年九月）有一年多，而永徽二年十月的地震尚没有到来，所以，高宗废宫应不是直接针对天灾而发的，以天灾作为施行“新政”的理由并不十分站得住脚。第二，张行成借着这个机会，以天地之象譬喻君臣关系，并说“女谒用事，大臣阴谋”。所谓“女谒用事”，显然不是指武则天，因为此时武则天刚从感业寺被接进宫，远未到掌权的时候，张行成所指应该是王皇后和萧淑妃。“大臣阴谋”，分量颇重，应绝非空穴来风。那么我们不禁要问，阴谋者是谁？

《资治通鉴》卷一九九唐高宗永徽元年春正月条载：

> 有洛阳人李弘泰诬告长孙无忌谋反，上立命斩之。无忌与褚遂良同心辅政，上亦尊礼二人，恭己以听之，故永徽之政，百姓阜安，有贞观之遗风。[4]

[1] 穆渭生：《唐玉华宫兴衰考略》，《西北大学学报（哲学社会科学版）》，2004 年 7 月。
[2] 《旧唐书》卷四《高宗纪上》，第 67、68、69 页。
[3] 《旧唐书》卷七十八《张行成传》，第 2705 页。
[4] 《资治通鉴》卷一九九唐高宗永徽元年春正月条，第 6383 页。

所谓贞观遗风的“永徽之治”应该出自这里，但我们知道，国家承平稳定不代表没有矛盾，尤其是统治阶层。所以，一来李弘泰似乎风闻了诸如新任皇帝与前朝顾命大臣不合之类的“谣言”才作出此举，或者背后另有指使者亦未可知，但可以肯定，在永徽初年京都两地一定流传着不少议论；二来从结果上看，高宗的反应极其迅速，“立命斩之”。如果将高宗废宫事件与当时的政治背景联系起来加以分析，我们认为，高宗主要意在打破太宗留下的贞观传统，这个传统的代表就是太宗留下的人事班底，其中的代表人物就是长孙无忌。

最后，如果我们再联系高宗“不观破阵乐”事件，就可以看出，高宗并不是真的因为睹物思人而“不忍观”，以至于撤除《破阵乐》，其中缘由与废玉华宫一样，都是为了消除太宗影响，或者说“去太宗化”。具体到“不观《破阵乐》”事，高宗甚至希望通过另制《一戎大定乐》以替代《破阵乐》，这一替代很艰难，但试图突破的努力极为明显。

综观上述，在永徽初年，高宗为了消除太宗死后仍在中枢权力格局中的影响，展开了一系列“去太宗化”的政治动作，其现实目标在于寻找可以抗衡长孙无忌的各种机会，其中“议明堂配享”“废宫”“不观《破阵乐》”三个事件即为这种政治动作的三个表征。如果孤立看这些事件，很容易认为这是高宗无心之举或“仁孝”的表现，甚至得出像有些学者认为的高宗面对强势太宗的焦虑这样的观点。但如果我们将三个事件联系起来看，就会明显发现，高宗是如何一步步通过自己的摸索和尝试，突破太宗传统，掌握政局主动的努力。所以，高宗的“不观破阵乐”，表面上看是一个音乐事件，实际上是一个政治事件，必须放到当时的政治环境中去考察，才有可能深入理解。

三、关于“高宗仪凤三年复奏《破阵乐》”一事考

《资治通鉴》关于仪凤三年高宗复奏《破阵乐》之事的记载比较简略，这里我们不惮其烦再次征引，《通鉴》卷二〇二唐高宗仪凤三年秋七月条载：

> 上初即位，不忍观《破阵乐》，命撤之。辛酉，太常少卿韦万石奏：“久寝不作，惧成废缺。请自今大宴会复奏之。”上从之。[1]

《旧唐书·音乐志一》则载：

> 三年七月，上在九成宫咸亨殿宴集，有韩王元嘉、霍王元轨及南北军将军等。乐作，太常少卿韦万石奏称：“《破阵乐舞》者，是皇祚发迹所由，宣扬宗祖盛烈，传之于后，永永无穷。自天皇临驭四海，寝而不作，既缘圣情感怆，群下无敢关言。臣忝职乐

[1] 《资治通鉴》卷二〇二高宗仪凤三年秋七月条，第 6500 页。

司，废缺是惧。依礼，祭之日，天子亲总干戚以舞先祖之乐，与天下同乐之也，今《破阵乐》久废，群下无所称述，将何以发孝思之情？”上矍然改容，俯遂所请，有制令奏乐舞。既毕，上欷歔感咽，涕泗交流，臣下悲泪，莫能仰视。久之，顾谓两王曰：“不见此乐，垂三十年，乍此观听，实深哀感。追思往日，王业艰难勤苦若此，朕今嗣守洪业，可忘武功？古人云：‘富贵不与骄奢期，骄奢自至。’朕谓时见此舞，以自诫勖，冀无盈满之过，非为欢乐奏陈之耳。”侍宴群臣咸呼万岁。[1]

《新唐书·礼乐志十一》亦载：

初，朝会常奏《破阵舞》，高宗即位，不忍观之，乃不设。后幸九成宫，置酒，韦万石曰：“《破阵乐》舞，所以宣扬祖宗盛烈，以示后世，自陛下即位，寝而不作者久矣。礼，天子亲总干戚，以舞先祖之乐。今《破阵乐》久废，群下无所称述，非所以发孝思也。”帝复令奏之，舞毕，叹曰：“不见此乐垂三十年，追思王业勤劳若此，朕安可忘武功邪！”群臣皆称万岁。[2]

比较而言，《旧唐书·音乐志一》对于这一事件的描写最为详细和生动，但由于是纪传体史书，放在了《音乐志》里，同时在列传中也没有反映，所以我们初看的时候，同样会单纯的认为是一个音乐事件。但是，司马光似乎并不这么考虑，他在仪凤三年的叙事中，很“突兀”地加入了一条来自于《旧唐书·音乐志》的史料，其原因为何？其是否不仅仅是一个音乐事件，而带有深刻的政治背景？笔者认为，解释这些疑问，或可以从考察《旧唐书·音乐志》的史源入手找到答案。

关于《旧唐书·音乐志》的史源，孙晓辉有过专门研究，她认为主要有三大来源：一是唐国史音乐志、实录；二是刘贶《太乐令壁记》，吴兢、韦述撰唐国史《音乐志》直接摘录了《太乐令壁记》中的雅乐、二部伎、清乐、四夷乐和八音等部分文字；三是唐代礼乐诏、令和奏议。同时，她还明确指出，有关仪凤三年复奏《破阵乐》事的记载来自于《高宗实录》。[3]

《郡斋读书志》卷六《实录类》载：

《唐高宗实录》三十卷

右唐刘知幾等撰。起即位，尽永淳二年，凡二十九年。初，令狐德棻、许敬宗等撰录，止显庆三年，成二十卷，上之。後知几与吴兢续成。[4]

---

[1] 《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，第 1049-1050 页。

[2] 《新唐书》卷二十一《礼乐志十一》，第 469 页。

[3] 孙晓辉：《两唐书乐志研究》，上海：上海音乐学院，2005 年，第 102-105 页。关于《旧唐书·音乐志》的史源，不少学者也有过研究，典型的如杜希德《唐代官修史籍考》，黄永年《唐史史料学》。[英] 杜希德，黄宝华译：《唐代官修史籍考》，上海：上海古籍出版社，2011 年；黄永年：《唐史史料学》，上海：上海书店出版社，2002 年。另外，关于《太乐令壁记》，秦序：《刘贶与〈太乐令壁记〉》、肖光伟博士论文《〈玉海〉所引隋唐五代文献研究》第二章亦对《太乐令壁记》的史源作出了考证。秦序：《刘贶与〈太乐令壁记〉》，《黄钟》，1993 年 Z1 期；肖光伟：《〈玉海〉所引隋唐五代文献研究》，上海师范大学 2011 年博士学位论文。

[4] 按：高宗即位为贞观二十三年六月初一，至永淳二年十二月初四驾崩，在位 34 年，不知晁公武所谓“二

又《直斋书录解题》卷四《起居注类》载：

《唐高宗后修实录》

唐左散骑常侍彭城刘知幾子玄，恒王傅汴州吴兢撰。

案《志》，令狐德棻撰，止乾封。知几续成之。故号“后修”。书本三十卷，今阙十一卷。[1]

又《新唐书·艺文志二》载：

《高宗后修实录》三十卷初，令狐德棻撰，止乾封，刘知幾、吴兢续成。

韦述《高宗实录》三十卷

武后《高宗实录》一百卷[2]

由上可知，《高宗实录》应有三个版本：其一，《唐高宗实录》三十卷，前二十卷（即位至显庆三年）由令狐德棻、许敬宗等撰；后十卷（续至永淳二年），又称《高宗后修实录》，刘知幾、吴兢撰。其二，《高宗实录》三十卷，韦述撰。其三，《高宗实录》一百卷，武则天命史官修撰。这三种《高宗实录》今皆已佚，但在《新唐书》修撰时都还存在，可证《旧唐书》应亦以此三种为参考。仅就“仪凤三年复奏破阵乐事”条史料论之，《新唐书》较《旧唐书》简略，但所载无大的出入，可知《新志》和《旧志》之史源所本无大异，《新志》当为旧志损益润饰而成，亦可证《高宗实录》的三个版本同样无甚差异。兹可注意者，《高宗后修实录》的开始时间，晁、陈两书各不相同，晁书载“显庆三年”，陈书载“乾封”，按《旧唐书·令狐德棻传》载：“（显庆）四年，迁国子祭酒，以修贞观十三年以后实录功，赐物四百段，兼授崇贤馆学士。寻又撰《高宗实录》三十卷，进爵为公。龙朔二年，表请致仕，许之，仍加金紫光禄大夫。乾封元年，卒于家，年八十四，谥曰宪。”[3]可知令狐德棻撰《高宗实录》在龙朔二年（662年）以前，故乾封之说误，当以晁书为准。又据《唐会要》卷六十三《史官》上《修国史》条：“至（显庆）四年二月五日，中书令许敬宗、中书侍郎许圉师、太史令李淳风、著作郎杨仁卿、著作郎顾胤，受诏撰贞观二十三年已后至显庆三年实录，成二十卷，添成一百卷。是日，封敬宗子选为新城县男，德棻子进封彭阳县公、圉师封平恩县公、淳风封昌乐县男，仁卿封余杭县男，胤子并加谏议大夫，赏修实录之功。”[4]可知《旧唐书·令狐德棻传》

十九年”从何起讫。[宋]晁公武撰，孙猛校证：《郡斋读书志校证》卷六《实录类》，上海：上海古籍出版社，2011 年，第 216 页。

[1] [宋]陈振孙撰，徐小蛮、顾美华点校：《直斋书录解题》卷四《起居注类》，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 123 页。

[2] 《新唐书》卷五十八《艺文志二》，第 1471 页。按《崇文总目》载：“唐高宗后修实录三十卷 令狐德棻撰，唐知幾、吴兢续成。（绎按：《玉海》引志云，许敬宗皇帝实录三十卷，高宗后修实录三十卷，崇文目书目止有后修，书录解题作十九卷，云本三十卷，今阙十一卷。）”[宋]王尧臣等编：《崇文总目》卷二《实录类》，《丛书集成初编》，上海：商务印书馆，1937 年。

[3] 《旧唐书》卷七十三《令狐德棻传》，第 2599 页。

[4] 《唐会要》卷六十三《史官》上《修国史》条，第 1289 页。

所载“贞观十三年”当为“贞观二十三年”，而“仪凤三年复奏破阵乐事”条史料的撰写人员，则主要为刘知幾和吴兢。

刘知幾倡导“书法不隐”“直书实录”，反对“曲笔阿时”，《高宗实录》显庆三年以前的撰写，由令狐德棻参与其中，刘知幾对其颇有微词，《史通·杂说中第八》云：“今俗所行周史，是令狐德棻等所撰。其书文而不实，雅而无检，真迹甚寡，客气尤繁……而令狐德棻了不兼采，以广具书。盖以其中有鄙言，故致遗略。遂使周氏一代之史，多非实录者焉。”[1]他对于前辈史官的不满之情溢于言表。吴兢，更是以刚直正派行于世，《新唐书·吴兢传》就称其“方直寡谐比”。[2]史称“知幾自负史才，常慨时无知己，乃委国史于著作郎吴兢”，[3]一方面说明刘知幾对吴兢的信任，一方面说明在当朝国史、实录的撰写上，以刘知幾、吴兢为代表的史官是较前朝远为谨慎与诚实的，所以他们撰写的《高宗后修实录》在可信度上应高于令狐德棻、许敬宗等人已撰之实录。

《旧唐书·刘子玄传》载：

> 子玄子贶、餗、汇、秩、迅、迥，皆知名于时。
>
> 贶，博通经史，明天文、律历、音乐、医算之术，终于起居郎、修国史。撰《六经外传》三十七卷、《续说苑》十卷、《太乐令壁记》三卷、《真人肘后方》三卷、《天宫旧事》一卷。”[4]

据此可知，刘知幾长子刘贶著有《太乐令壁记》三卷。今《太乐令壁记》已佚，但此书大纲及片段内容赖《玉海》得以保存。前文已指出，《旧唐书·音乐志》的主要来源之一即为《太乐令壁记》，经孙晓晖对比考证发现，其关于雅乐、二部伎、清乐、四夷乐和八音等内容应该主要来自于《太乐令壁记》。

此外值得注意的一个人是韦万石，两《唐书》对其介绍颇为简略。《旧唐书·韦万石传》载：

> （韦待价）弟万石，颇有学业，而特善音律。上元中，自吏部郎中迁太常少卿。当时郊庙乐调及宴会杂乐，皆万石与太史令姚玄辩增损之，时人以为称职。寻又兼知吏部选事，卒官。挺从祖兄子安石，别有传。[5]

《新唐书·韦万石传》载：

> 万石，颇涉学，善音律。上元中，迁累太常少卿。当时郊庙燕会乐曲，皆万石与太

[1] [唐]刘知幾撰，（清）浦起龙通释：《史通通释》外篇《杂说中第八》，上海：上海古籍出版社，2009 年，第 467-468 页。
[2] 《新唐书》卷一百三十二《吴兢传》，第 4525 页。
[3] 《旧唐书》卷一百二《刘知幾传》，第 3171 页。
[4] 《旧唐书》卷一百二《刘知幾传》，第 3174 页。
[5] 《旧唐书》卷七十七《韦万石传》，第 2672-2673。

史令姚元辩增损之，号任职。始，万石奏“太乐博士弟子遭丧者，先无它业，请以卒哭追集”。侍御史刘思立劾奏万石曰：“移风易俗，莫善于乐；睦亲化人，莫善于孝。所以三年之礼，天下通丧。今遣音声人释服为乐，带绖治音，岂以小人不能执礼，遂欲约为非法？万石官太常，首紊风化，请付吏论罪。”高宗方委任万石，罢其奏。后知吏部选事，卒于官。[1]

考严耕望《唐仆尚丞郎表》，调露元年（679年）“十一月六日癸末，（韦万石）以太常少卿兼知吏部选事”。[2]据此可知，两《唐书》所载韦万石兼知吏部选事的时间为调露元年十一月六日癸末，此距韦万石上书请重奏《破阵乐》的时间，即仪凤三年秋七月辛酉，仅一年有余。上元中，韦万石从吏部郎中迁太常少卿的原因，虽然我们不知晓，但可以明确，韦万石在上元年间到仪凤三年的仕途，经历了一个先降后升的阶段。我们认为以下几点需要关注：第一，韦万石迁官后，每一次上奏应非常谨慎，而《破阵乐》当初是高宗下令停奏的，据此时已过二十八年，若无十足把握，韦万石岂敢触此“逆鳞”？第二，从高宗的反应来看，除却极力做出感伤姿态外，其对于重奏《破阵乐》并没有丝毫的犹豫，可以看出韦万石此时一定迎合了高宗的某种需要，借着重奏《破阵乐》的机会，挽回自己仕途低谷的局面，这从他在一年以后即调回吏部也可以看出。

笔者发现，韦万石在仪凤二年（677年）的一封有关明堂的上书，同样值得重视。《旧唐书·礼仪志一》载：

仪凤二年七月，太常少卿韦万石奏曰：“明堂大享，准古礼郑玄义，祀五天帝，王肃义，祀五行帝。《贞观礼》依郑玄义祀五天帝，显庆已来新修礼祀昊天上帝。奉乾封二年敕祀五帝，又奉制兼祀昊天上帝。伏奉上元三年三月敕，五礼并依贞观年礼为定。又奉去年敕，并依周礼行事。今用乐须定所祀之神，未审依古礼及《贞观礼》，为复依见行之礼？”时高宗及宰臣并不能断，依违久而不决。寻又诏尚书省及学者详议，事仍不定。自此明堂大享，兼用贞观、显庆二《礼》。[3]

我们知道，在显庆二年（657年）许敬宗论祭祀之礼后，显庆新礼得以确定。《贞观礼》与《显庆礼》在祭祀上的区别在于《贞观礼》准郑玄义祀五天帝于明堂，《显庆礼》祀昊天上帝。而《显庆礼》制定以后的相关讨论和敕文都显示出《贞观礼》仍在影响礼制的规定，韦万石正是抓住这一点，从祀神用乐的角度出发，提醒皇帝应速定仪制。从结果看出，韦万石的上奏起到了明显的作用，一定程度上恢复了《贞观礼》的地位。

然而，韦万石上书请重奏《破阵乐》与当时的背景有什么关系呢？《资治通

[1] 《新唐书》卷九十八《韦万石传》，第 3905 页。
[2] 严耕望：《唐仆尚丞郎表》卷三“通表中”，北京：中华书局，1986 年，第 96 页。
[3] 《旧唐书》卷二十一《礼仪志一》，第 827 页。

鉴》唐高宗上元二年条载：

二月，刘仁轨大破新罗之众于七重城，又使靺鞨浮海略新罗之南境，斩获甚众。仁轨引兵还。诏以李谨行为安东镇抚大使，屯新罗之买肖城以经略之，三战皆捷，新罗乃遣使入贡，且谢罪；上赦之，复新罗王法敏官爵。金仁问中道而还，改封临海郡公。[1]

自上元二年（761年）起，唐廷在朝鲜半岛的战事告一段落，其兵力亦得到撤出。而在此之前的一个月，“春正月，辛末，吐蕃遣其大臣论吐浑弥来请和，且请与吐谷浑复修邻好，上不许”。[2]回顾龙朔三年（663年）之时，“吐蕃发兵击吐谷浑，大破之……吐蕃禄东赞屯青海，遣使者论仲琮入见，表陈吐谷浑之罪，且请和亲。上不许，遣左卫郎将刘文祥使于吐蕃，降玺书责让之”，[3]其后矛盾激化，遂有大飞川之战。显然，唐廷的意图很明显，撤出朝鲜的兵力主要是为了西调对付吐蕃。

又《资治通鉴》唐高宗仪凤元年条载：

闰月，吐蕃寇鄯、廓、河、芳等州，敕左监门卫中郎将令狐智通发兴、凤等州兵以御之。

己卯，诏以吐蕃犯塞，停封中岳。乙酉，以洛州牧周王显为洮州道行军元帅，将工部尚书刘审礼等十二总管，并州大都督相王轮为凉州道行军元帅，将左卫大将军契苾何力等，以讨吐蕃。二王皆不行。[4]

吐蕃于仪凤元年（676年）主动出击，唐廷的战事准备显得不足。此后，大规模战事暂停，唐蕃以局部战争进行拉锯，唐廷则进行了一系列的战略部署。如《旧唐书·高宗纪》载：

（仪凤二年）十二月乙卯，敕关内、河东诸州召募勇敢，以讨吐蕃。诏京文武职事官三品已上，每年各举文武才能堪任将帅牧守者一人。[5]

有关此年的敕文可见《全唐文》卷十四高宗《令举猛士敕》：

朕君临宇宙，司牧黎元，普天之下，罔不率服。蕞尔吐蕃，僻居遐裔，吐浑是其邻国，遂乃夺其土宇。往者暂遣偏裨，欲复浑王故地，义存拯救，事匪称兵。辄肆昏迷，潜相掩袭，既无备预，颇丧师徒，因此鸱张，每思狼顾。除凶伐叛。王者所急，前岁将发六军，问其罪戾。复以小寇，无劳大举，按甲息兵，庶其改过。不思惠爱，更起回邪，敢纵狂惑，专为寇盗。或改团镇戍，或驱抄羊马，烽燧频举，烟尘不息，候隙乘间，倏来忽往，比止令镇遏，未能即事翦除。莫怀宽大之恩，遂长包藏之计，祸盈恶稔，当自

[1] 《资治通鉴》卷二百二唐高宗上元二年二月条，第 6490 页。
[2] 《资治通鉴》卷二百二唐高宗上元二年二月条，第 6490 页。
[3] 《资治通鉴》卷二百一唐高宗龙朔三年五月条，第 6450 页。
[4] 《资治通鉴》卷二百二唐高宗仪凤元年闰月条，第 6494-6495 页。
[5] 《旧唐书》卷五《高宗纪下》，第 103 页。

覆灭。今欲分命将帅，穷其巢穴，克清荒服，必寄英奇。但秦雍之部，俗称劲勇，汾晋之壤，人擅骁雄。宜令关内河东诸州，广求猛士。在京者令中书门下於庙堂选试，外州委使人与州县相知拣练。有膂力雄果弓马灼然者，咸宜甄采，即以猛士为名。[1]

仪凤三年正月，为了讨伐吐蕃，唐廷还更换了将领，以李敬玄代替刘仁轨为洮河道大总管，《资治通鉴》卷二百二唐高宗仪凤三年春正月条载：

刘仁轨镇洮河，每有奏请，多为李敬玄所抑，由是怨之。仁轨知敬玄非将帅才，欲中伤之，奏言："西边镇守，非敬玄莫可。"敬玄固辞，上曰："仁轨须朕，朕亦自往，卿安得辞！"丙子，以敬玄代仁轨为洮河道大总管兼安抚大使，仍检校鄯州都督。又命益州大都督府长史李孝逸等发剑南、山南兵以赴之。孝逸，神通之子也。[2]

据此可知，仪凤三年已处于对吐蕃的战备状态，这与韦万石上书请求重奏《破阵乐》有一定的联系。有三点值得注意：

第一、仪凤三年处于唐和吐蕃对峙及备战的关键期，就唐廷一方来说，其战略准备是多方位的，既包括整体战略的调整，如收缩朝鲜兵力，增援吐蕃前线；也包括人事的调动，如以李敬玄代替刘仁轨；同时，在精神动员上，也采取了一系列措施，这包括向天下布敕令召集勇士，也包括本节所论述的中心——即复奏《破阵乐》。可以说，对于与吐蕃战争，唐廷废了不少心力进行布局和准备。《破阵乐》的重新奏响，从小处说，可以增加士气，从大处说，这是唐廷重建初唐武功的精神准备，所以，唐高宗在面对韦万石的上奏时才丝毫没有显露出犹豫之情，而是回应说"追思往日，王业艰难勤苦若此，朕今嗣守洪业，可忘武功？"可以想见，高宗只是在等待这一个契机，而韦万石则准确掌握了这个契机，迎合了高宗重奏《破阵乐》的需要，所以事后得到升迁。另外，此事的坐成还表达了高宗的仁孝之心，可谓一举三得。而仪凤二年韦万石的议明堂之仪一方面是为了恢复太宗朝的影响作努力，一方面也是为了后来各种政治动作如上书重奏《破阵乐》作铺垫。

第二、司马光看到了仪凤三年的整体局势，并将一条来自于《旧志》的内容加入了"仪凤三年"这一年的整体叙事中，不能不说，他已经认为此条史料所代表的事件与当时的政局有密切关系，否则在战事紧张的仪凤年间，谁有心思去听音乐？谁敢在这个时间点上书告诉统治者该奏响音乐了？谁又会把一个音乐事件放入政治史的叙述里？唯一的解释就是，《破阵乐》作为军乐，作为唐代最特殊的乐曲，曾经并且将会起着重要作用。从这点来看，司马光的这一叙事处理不仅不突兀，而且还大有深意，更显其史识之卓越。

[1] 《全唐文》卷十四唐高宗《令举猛士敕》，第 166 页。
[2] 《资治通鉴》卷二百二唐高宗仪凤三年春正月条，第 6499 页。

第三，关于此次换将的效果，《资治通鉴》卷二百二高宗仪凤三年九月条载：

> 丙寅，李敬玄将兵十八万与吐蕃将论钦陵战于青海之上，兵败，工部尚书、左卫大将军彭城僖公刘审礼为吐蕃所虏。[1]

可见，李敬玄并没有给唐廷带来希望，同时也坐实了刘仁轨的猜测。在青海之战大败之后，李敬玄“闻（刘）审礼战没，狼狈还走”，所谓的军中谣“洮河李阿婆，鄯州王伯母。见贼不敢斗，总由曹新妇”，即是对李敬玄、王杲和曹怀舜等人的讥讽。由此看来，作为战前准备，唐代的统治者不可谓不用心，但似乎没有收到应有的效果，而作为战争鼓动和宣传的重奏《破阵乐》事件，也随着青海之战的失败逐渐被历史所忘却。后代史家正因为此，把它当做一个音乐事件载入音乐志中，而实际上它背后所牵涉的当时的人与事被司马光所透视，并通过编年的史书编纂体例，呈现在了《资治通鉴》之中。

四、余论

音乐与政治到底是什么样的关系？这是我们在了解了“高宗二十八年不观破阵乐”事后首先要提出并希望能够尝试解决的问题。我们知道，在对这个事件的分析当中，不少学者借用了法国学者贾克·阿达利的理论，如沈冬在《唐代乐舞新论》中就认为《破阵乐》在音乐社会学上有三层意义：其一、杀戮的模拟；其二、旧秩序的颠覆与新秩序的重生；其三、集体的记忆与符码的再现。[2]这种解读是有其积极意义的，因为对音乐事件的分析，它同样没有停留在音乐学层面，而是以社会学的视角剖析音乐的产生、特性和功能。最重要的是，关于音乐与政治，或者说权力的关系，贾克·阿达利在《噪音：音乐的政治经济学》中就指出：

> 所有音乐与任何声音的编制都是创造或强化一个团体、一个集体的工具，将一个权力中心与其附属物连结起来。更广泛地说，它是权力——不论何种形式——的附属物。因此今天不拘何种权力理论，都必须涵盖对噪音的确定地点与它落实于形式的探讨。[3]

我们在对历史上不少音乐现象和音乐事件进行分析时，常囿于音乐本身，特别是音乐学家更侧重于从民族音乐学、音乐美学的视角对其进行剖析，如唐太宗论乐，《贞观政要》卷七《论礼乐》载：

> 太常少卿祖孝孙奏所定新乐。太宗曰：“礼乐之作，是圣人缘物设教，以为撙节，

[1] 《资治通鉴》卷二百二高宗仪凤三年九月条，第 6500 页。

[2] 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004 年，第 84-86 页。

[3] [法]贾克·阿达利（Jacques Attali）著，宋素凤、翁桂堂译：《噪音：音乐的政治经济学》，上海：上海人民出版社，2000 年，第 6 页。

治政善恶，岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也为《玉树后庭花》，齐将亡也而为《伴侣曲》，行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音。以是观之，实由于乐。”太宗曰：“不然，夫音声岂能感人？欢者闻之则悦，哀者听之则悲。悲悦在于人心，非由乐也。将亡之政，其人心苦，然苦心相感，故闻之则悲耳。何乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》《伴侣》之曲，其声具存，朕能为公奏之，知公必不悲耳。”尚书右丞魏徵进曰：“古人称：礼云，礼云，玉帛云乎哉！乐云，乐云，钟鼓云乎哉！乐在人和，不由音调。”太宗然之。[1]

音乐史家每以此段记述为太宗音乐观的表现，认为乐出人心，不由音调，从而认为太宗实际并不通晓音乐，而只从音乐美学上对太宗的音乐观进行分析。[2]笔者认为，这些议论皆未中肯綮，因为太宗作为经历隋之败亡，并参与皇位争夺的新一代大唐执政者，所言所行都有昭示天下、以为百姓楷模的作用，尤其是入选《贞观政要》之文，其中必有太宗不得不如此说的内在要求。太宗论乐，否定杜淹国家兴亡由乐的观点，赞同魏徵乐在人和，与音调无关，太宗以“正”“和”的正面形象占领国家宣教意义层面的至高点，杜淹即使从音乐本身方面不同意太宗之说，也不好明示反对。国家之兴亡当然有更深层的制度和文化的原因，与音乐无甚关系，但作为兴亡的表现，音乐又成了极佳的切入点。显然，直言政治并不能起到很好的喻教与宣化的作用，所以《贞观政要》这样短短的一句对话，实际上只是太宗借助音乐以表达政治观点，而纠结于太宗懂不懂音乐，实在未能领会太宗的政治意图。同理，太宗亦可以借助其他方式表达其政治观，如太宗擅书法，于《笔法决》中有云：“心正气和，则契于玄妙，心神不正，字则欹斜，志气不和，书必颠覆……正者，冲和之谓也。”[3]也十分强调“正”“和”，与太宗论乐的精神一致。朱长文在《续书断·妙品》中亦云：“唐太宗文武圣皇帝……首与虞世南、褚遂良论书法，二人皆贤者也，因其论书，可以及政矣。”[4]可见太宗的言政方式。

在“高宗二十八年不观破阵乐”这件事上，无论是“永徽二年不观《破阵乐》”事，还是“仪凤三年复奏《破阵乐》”事，都与当时的政治形势有关。高宗初登帝位，面对太宗死后的政治格局，如何“去太宗化”，如何消除太宗势力的影响，如何确立自己的权威和地位，都成了他主要思考的事情，所谓“议明堂配享”“废宫”“不观破阵乐事”等，便是这一思考下的产物。毫无疑问，《破阵乐》是唐太宗甚至是整个初唐的重要象征和政治遗产，用贾克·阿达利的话来说，《破阵乐》

[1] [唐]吴兢，谢保成集校：《贞观政要集校》卷七《论礼乐》，2003 年 11 月，第 417 页。
[2] 如龚妮丽：《中国音乐美学史》，山西教育出版社，2013 年 10 月，第 172 页；李西林：《唐代音乐文化研究》，文化艺术出版社 ，2014 年 10 月第 83 页。
[3] 华东师范大学古籍整理研究室选编校点：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979 年 10 月，第 117-118 页。
[4] [宋]朱长文《续书断》，南京：江苏美术出版社，2009 年，第 84-85 页。

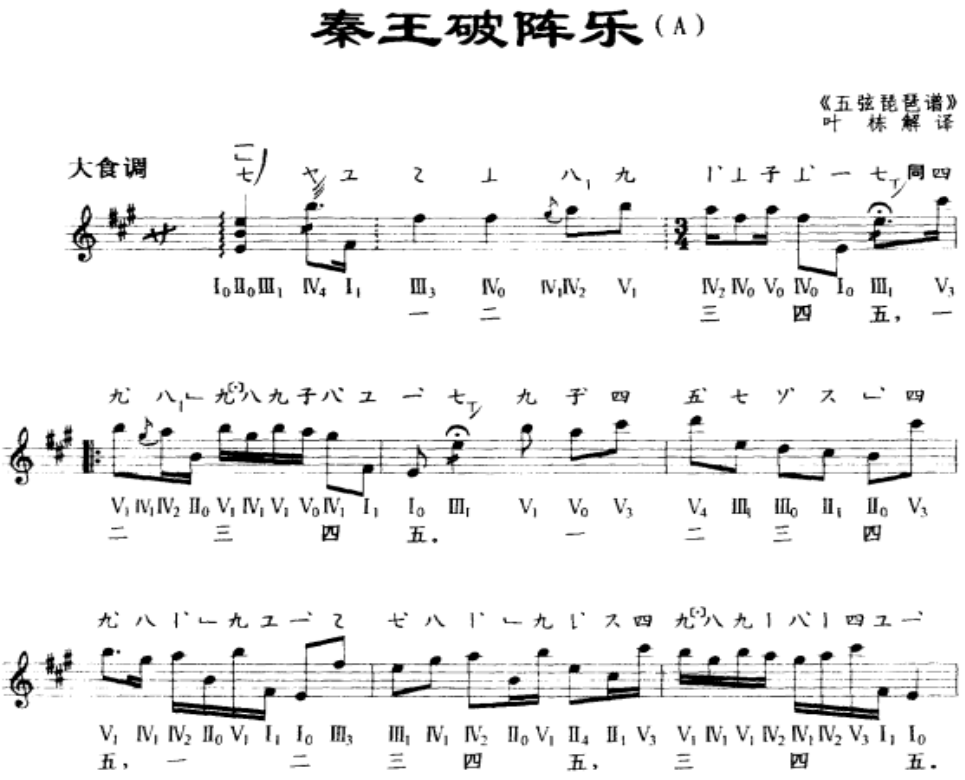
是太宗时代的精神符码和初唐武功震烁的集体记忆。高宗想要在现实政治中消除太宗势力并不是太难，但要消除太宗对大唐的精神影响却并没有那么容易，虽然他企图以《一戎大定乐》的制作来代替《破阵乐》，并且一直在努力营造自身武功卓越的气象，但事实证明这一努力是失败的，“八弦同轨乐”显然不如“共赏太平人”更深入人心。

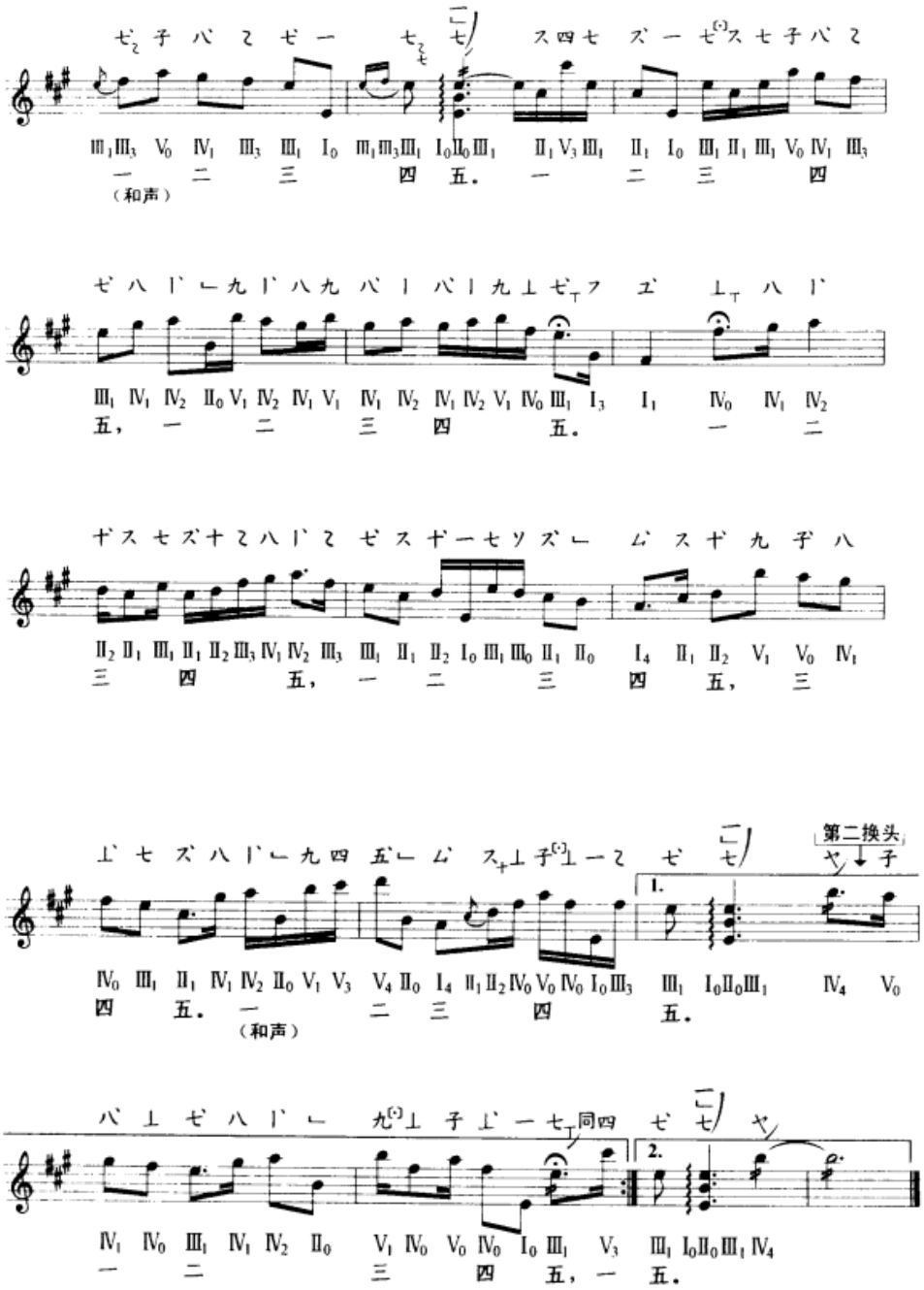
笔者认为，仪凤三年《破阵乐》的重奏立足于时局的需要。从思想层面来说，《破阵乐》代表了一种初唐所向披靡、万邦来朝、四夷震慑的精神产物，而从现实考虑来说，也是政治宣传中可资利用的重要资本。《破阵乐》的重奏更代表了太宗营造盛世的成功，高宗“去太宗化”某种程度上的失败。特别是从长远来看，当后世的人们一提及大唐盛世，脑海中所浮现的并不是“永徽之治”，而是“贞观之治”以及“开天盛世”。

我们更需要明确的是，音乐在权力上的依附性是有限的，或者说，权力是有界限的，权力并不能涵括信仰、爱好、情感等非权力要素。黄翔鹏曾指出，雅乐不是中国音乐传统的主流。[1]雅乐的制造，包括其背后的仪式、等级、观念等，代表着古代中国权力构造的重要一部，为历代统治者所重视。但我们应该看到，伴随着雅乐发展的线路，俗乐亦同时开辟着另一条发展线路，这种活跃于民间，无论风格、曲式还是内涵，都具有极大包容性和自由度。雅与俗的对立融合，在中国古代主要体现为宫廷和民间的对立融合，从长时段来说，宫廷音乐的发展受到民间音乐的强烈冲击和影响，它所代表的仪式性、等级性、权力性成为自身发展的严重制约。如果说“传统是一条河流”，[2]那么俗乐、民间音乐就是这条巨河中的波涛，雅乐、宫廷音乐则是这条河流中的一叶扁舟，若以唐人之语形容两者的关系，鄙意以为，最恰当者，莫如“水能载舟，亦能覆舟”。

[1] 黄翔鹏：《雅乐不是中国音乐传统的主流》，《人民音乐》，1982 年第 12 期。
[2] 见黄翔鹏：《传统是一条河流》，北京：人民音乐出版社，1990 年。

附录二 《秦王破阵乐》谱（A）（B）




第二换头
同四

秦王破阵乐（B）

《五弦琵琶谱》
叶栋解译填配唐·佚名同名五绝

大食调

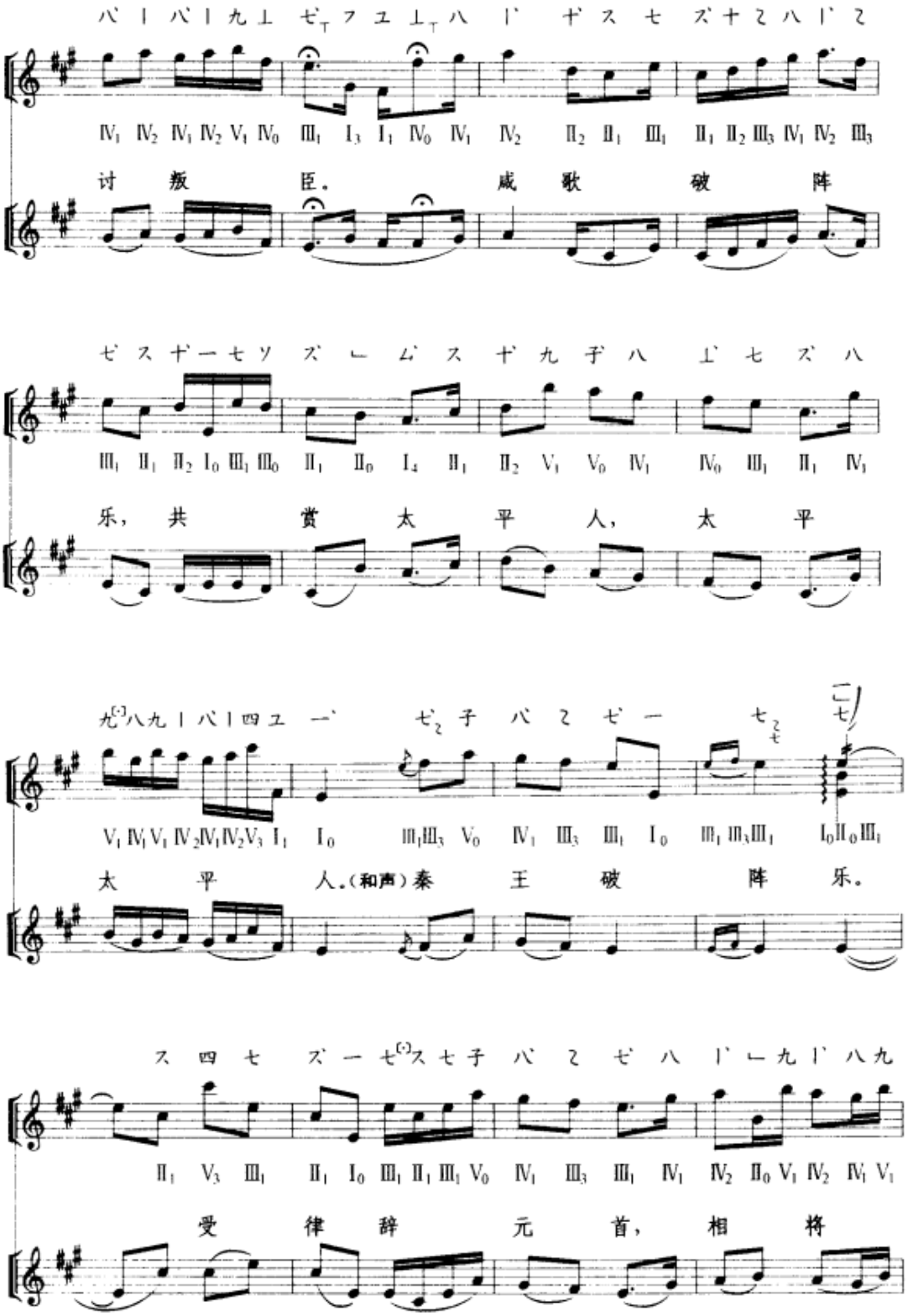
五弦琵琶

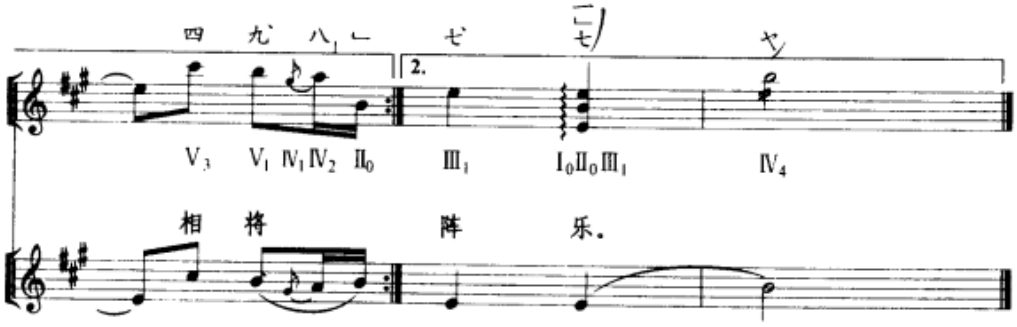
人声

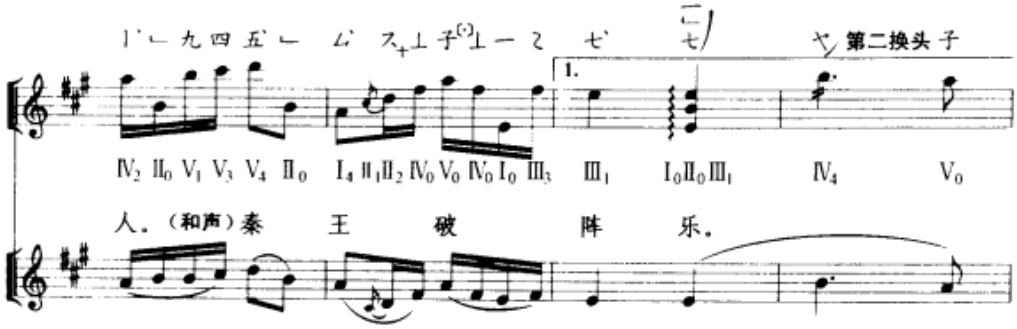
受律辞元首，

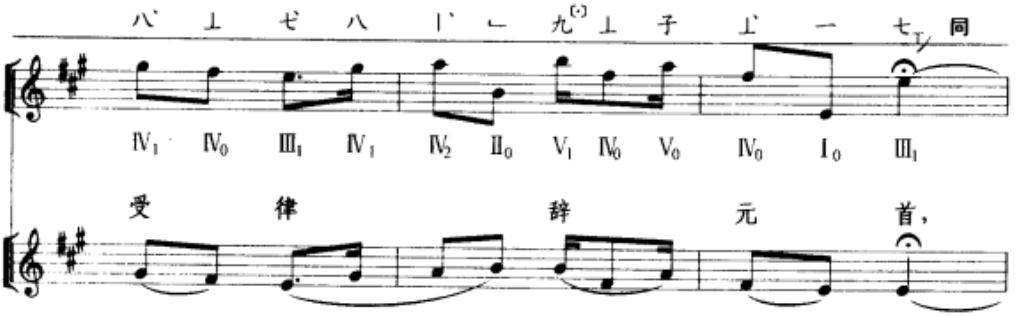
相将讨叛臣。咸歌

破阵乐，共赏太平人，


讨 叛 臣。 威 歌 破 阵
乐， 共 赏 太 平 人， 太 平
太 平 人。(和声)秦 王 破 阵 乐。
受 律 辞 元 首， 相 将


四 尤 八 ㄴ 乜 乙 丫
2.
相 将 阵 乐。


丨 ㄴ 九 四 五 ㄴ 亿 ㄨ 工 子 工 一 乙 乜 乙 丫 第二换头子
1.
人。（和声）秦 王 破 阵 乐。


八 工 乜 八 丨 ㄴ 九 工 子 亿 一 七 同
受 律 辞 元 首，

——摘自叶栋《唐乐古谱译读》

主要参考文献

一、基础文献（中国典籍按年代顺序、外国典籍按影印本出版顺序）

[战国]吕不韦撰，王利器注疏：《吕氏春秋注疏》，成都：巴蜀书社，2002 年。
[汉]毛亨撰，[宋]邢昺等传、注、正义、疏，[清]阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年。
[汉]司马迁撰，[南朝宋]裴骃集解，[唐]司马贞索引，[唐]张守节正义：《史记》（修订本），北京：中华书局，2014 年。
[汉]刘熙撰，[清]毕沅疏证，王先谦补：《释名疏证补》，北京：中华书局，2008 年。
[汉]蔡邕撰，邓安生校注：《蔡邕集编年校注（上）》，石家庄：河北教育出版社，2002 年。
[东汉]刘珍等撰，吴树平校注：《东观汉记校注》，北京：中华书局，2008 年。
[晋]崔豹撰：《古今注》，北京：中华书局，1985 年。
[南朝宋]范晔撰，[唐]李贤等注：《后汉书》，北京：中华书局，2000 年。
[南朝梁]沈约撰：《宋书》，北京：中华书局，1974 年。
[南朝梁]萧统选编，[唐]吕延济等注：《日本足利学校藏宋刊明州本六臣注文选》，北京：人民文学出版社，2008 年。
[唐]萧嵩等撰：《大唐开元礼》，北京：民族出版社，2000 年。
[唐]玄应、[唐]慧琳等撰，徐时仪校注：《一切经音义（三种校本合刊）》，上海：上海古籍出版社，2008 年。
[唐]魏徵、长孙无忌等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973 年。
[唐]房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局，1974 年。
[唐]李延寿撰：《北史》，北京：中华书局，1974 年。
[唐]长孙无忌撰：《唐律疏议》，北京：中华书局，1983 年。
[唐]李林甫等撰：《唐六典》，北京：中华书局，1992 年。
[唐]吴兢撰，谢保成集校：《贞观政要集校》，北京：中华书局，2009 年。
[唐]刘知幾撰，[清]浦起龙通释：《史通通释》，上海：上海古籍出版社，2009 年。
[唐]杜佑撰：《通典》，北京：中华书局，1988 年。
[唐]吴兢撰：《乐府古题要解》，北京：中华书局，1991 年。
[唐]段安节撰，亓娟莉校注：《乐府杂录校注》，上海：上海古籍出版社，2015 年。
[唐]崔令钦撰，任中敏笺订：《教坊记笺订》，南京：凤凰出版社，2013 年。
[唐]南卓撰：《羯鼓录》，上海：上海古籍出版社，1988 年。
[唐]苏鹗撰：《杜阳杂编》，北京：中华书局，1985 年。
[唐]玄奘撰，章巽点校：《大唐西域记》，上海：上海人民出版社，1977 年。
[唐]刘餗撰，程毅中点校：《隋唐嘉话》，北京：中华书局，1979 年。
[唐]张鷟撰，赵守俨点校：《朝野佥载》，北京：中华书局，1979 年。
[唐]封演撰，赵贞信校注：《封氏闻见记校注》，北京：中华书局，2005 年。
[唐]徐坚撰：《初学记》，北京：中华书局，2004 年。
[唐]虞世南辑录：《北堂书钞》，北京：中国书店，1989 年。
[唐]元稹撰：《元稹集》，北京：中华书局，1982 年。
[唐]白居易撰，谢思炜校注：《白居易诗集校注》，北京：中华书局，2006 年。
[唐]白居易撰，谢思炜校注：《白居易文集校注》，北京：中华书局，2010 年。
[唐]柳宗元撰，吴文治等点校：《柳宗元集》，北京：中华书局，1979 年。

[唐]王维撰，陈铁民校注：《王维集校注》，北京：中华书局，1997 年。
[唐]刘禹锡撰，瞿蜕园笺证：《刘禹锡集笺证》，上海：上海古籍出版社，1989 年。
[唐]李白撰，[清]王琦注：《李太白全集》，北京：中华书局，2015 年。
[唐]杜甫撰，萧涤非主编：《杜甫全集校注》，北京：人民文学出版社，2013 年。
[唐]杜甫撰，[清]仇兆鳌注：《杜诗详注》，北京：中华书局，1979 年。
[唐]李贺撰，[清]王琦等注：《李贺诗歌集注》，上海：上海古籍出版社，1978 年。
[唐]欧阳询撰，汪绍楹校：《艺文类聚》，上海：上海古籍出版社，1998 年。
[唐]虞世南编撰：《北堂书钞》，北京：中国书店，2015 年。
[五代]刘昫撰：《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年。
[五代]王定保撰：《唐摭言》，上海：上海古籍出版社，1978 年。
[宋]郑居中等撰：《政和五礼新仪》卷一百五十六，文渊阁四库全书本。
[宋]陈旸撰：《乐书》，《中华再造善本》，北京：北京图书馆出版社，2004 年。
[宋]欧阳修、宋祁撰：《新唐书》，北京：中华书局，1975 年。
[宋]薛居正等撰：《旧五代史》，北京：中华书局，1976 年。
[宋]司马光编撰，[元]胡三省音注：《资治通鉴》，北京：中华书局，2011 年。
[宋]王溥撰：《唐会要》，上海：上海古籍出版社，2006 年。
[宋]王溥撰：《五代会要》，上海：上海古籍出版社，2006 年。
[宋]马端临撰，上海师范大学古籍研究所、华东师范大学古籍研究所点校：《文献通考》，北京：中华书局，2011 年。
[宋]晁公武撰，孙猛校证：《郡斋读书志校证》，上海：上海古籍出版社，2011 年。
[宋]陈振孙撰，徐小蛮、顾美华点校：《直斋书录解题》，上海：上海古籍出版社，1987 年。
[宋]沈括撰，胡道静校证：《梦溪笔谈校证》，上海：上海人民出版社，2011 年。
[宋]吴曾撰：《能改斋漫录》，上海：上海古籍出版社，1979 年。
[宋]朱长文撰：《续书断》，南京：江苏美术出版社，2009 年。
[宋]佚名撰，程郁、瞿晓凤整理：《宣和乙巳奉使金国行程录》，《全宋笔记》第四编第八册，郑州：大象出版社，2008 年。
[宋]赵彦卫撰：《云麓漫钞》，北京：中华书局，1996 年。
[宋]王谠撰，周勋初校证：《唐语林校证》，北京：中华书局，1987 年。
[宋]王灼撰，岳珍校正：《碧鸡漫志校正》（修订本），北京：人民文学出版社，2015 年。
[宋]计有功撰：《唐诗纪事》，上海：上海古籍出版社，2014 年。
[宋]郭茂倩撰：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年。
[宋]王钦若等编纂，周勋初等校订：《册府元龟》（校订本），南京：凤凰出版社，2006 年。
[宋]李昉等编：《太平御览》，北京：中华书局，1960 年。
[宋]李昉等编：《太平广记》，北京：中华书局，1981 年。
[宋]李昉等编：《文苑英华》，北京：中华书局，1982 年。
[宋]宋敏求编：《唐大诏令集》，北京：中华书局，2008 年。
[元]脱脱等撰：《宋史》，北京：中华书局，1977 年。
[元]脱脱等撰：《金史》，北京：中华书局，1975 年。
[元]胡三省撰：《通鉴释文辩误》，文渊阁四库全书本。
[明]徐一夔等撰：《明集礼》，文渊阁四库全书本。
[明]胡震亨撰：《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981 年。
[明]赵用贤撰：《大明会典》，明万历内府刻本。
[明]王圻、王思羲编集：《三才图会》，上海：上海古籍出版社，1988 年。

[清]黄以周撰：《礼书通故》，北京：中华书局，2007 年。
[清]孙诒让正义，汪少华整理：《周礼正义》，北京：中华书局，2015 年。
[清]秦蕙田撰：《五礼通考》，文渊阁四库全书本。
[清]徐乾学撰：《读礼通考》，文渊阁四库全书本。
[清]孙希旦撰：《礼记集解》，北京：中华书局，1989 年。
[清]朱彬撰：《礼记训纂》，北京：中华书局，1996 年。
[清]胡抡撰：《礼乐通考》，清华大学图书馆藏清乾隆藜照轩刻本。
[清]方以智撰：《通雅》，北京：中国书店，1990 年。
[清]傅恒撰：《乾隆御批纲鉴》，合肥：黄山书社，1996 年。
[清]允祹撰：《大清会典》，文渊阁四库全书本。
[清]徐松撰；李健超增订：《增订唐两京城坊考》，西安：三秦出版社，1996 年。
[清]张英、王士祯等撰：《渊鉴类函》，北京：中国书店，1985 年。
[清]文廷式撰：《纯常子枝语》，民国三十二年刻本。
[清]梁章钜撰：《称谓录》，北京：中华书局，1996 年。
[清]庄述祖撰：《汉铙歌句解》，清道光嘉靖间刻本。
[清]朱乾撰：《乐府正义》，清乾隆五十四年刻本。
[清]董诰等编：《全唐文》，北京：中华书局，1983 年。
[清]浚廷堪撰：《浚廷堪全集》，合肥：黄山书社，2009 年。
[清]彭定求等编：《全唐诗》（增订本），北京：中华书局，1999 年。
[清]乾隆十五年御定：《唐宋诗醇》卷二十，文渊阁四库全书本。
[清]陈梦雷编纂，[清]蒋廷锡校订：《古今图书集成》（影印本），北京：中华书局，1985 年。
[清]严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局，1958 年。
唐长孺主编：《吐鲁番出土文书（1-8 册）》，武汉：武汉大学出版社，1981 年-1987 年。
陈尚君辑校：《全唐诗补编》，北京：中华书局，1992 年。
陈尚君辑校：《全唐文补编》，北京：中华书局，2005 年。
周绍良主编：《全唐文新编》，长春：吉林文史出版社，2000 年。
中国敦煌壁画全集编辑委员会编著：《中国敦煌壁画全集》，天津：天津人民美术出版社，2001 年。
吴钢主编：《全唐文补遗》第 1-8 辑，西安：三秦出版社，1994-2005 年。
[日]信西撰，中国音乐研究所编：《信西古乐图》，北京：音乐出版社，1959 年。
[日]北川有乡绘：《舞乐图》，据日本文政六年（1823）刊本影印，重庆：西南师范大学出版社，2011 年。
[韩]成俔、申末平、柳子光等编撰，邓佑玲主编：《乐学轨范》，北京：文化艺术出版社，2013 年。
[韩]郑麟趾等撰：《高丽史》（标点校勘本），重庆：西南师范大学出版社；北京：人民出版社，2014 年。

二、今人论著、总集及工具书（按作者拼音顺序）

[日]岸边成雄著，王小盾、秦序译：《唐代俗乐调研究》，北京：中国艺术研究院音乐研究所，1987 年。
[日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台北：台湾中华书局，1973 年。
柏红秀：《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京：南京大学出版社，2010 年。
柏红秀：《音乐文化与唐代诗歌研究》，南京：南京大学出版社，2014 年。

陈国符：《道藏源流考》（新修订版）：北京：中华书局，2014 年。
陈戍国主编：《中国礼制史·隋唐五代卷》，长沙：湖南教育出版社，2011 年。
陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，北京：生活·读书·新知三联书店，2009 年。
陈寅恪：《元白诗笺证稿》，北京：生活•读书•新知三联书店，2009 年。
陈凌、陈奕玲：《胡乐新声——丝绸之路上的音乐》，北京：人民美术出版社，2005 年。
[日]池田温编：《唐代诏敕目录》，西安：三秦出版社，1991 年。
[英]杜希德著，黄宝华译：《唐代官修史籍考》，上海：上海古籍出版社，2010 年。
方建军：《地下音乐文本的读解：方建军音乐考古文集》，上海：上海音乐学院出版社，2006 年。
傅芸子：《正仓院考古记》，上海：上海书画出版社，2014 年。
关也维：《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社，2006 年。
韩宁：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年。
韩宁：《初唐乐府诗研究》，北京：社会科学文献出版社，2013 年。
韩升：《正仓院》，上海：上海人民出版社，2007 年。
胡戟等主编：《二十世纪唐研究》，北京：中国社会科学出版社，2002 年。
胡如雷：《李世民传》，北京：中华书局，1984 年。
黄翔鹏：《传统是一条河流》，北京：人民音乐出版社，1990 年。
黄翔鹏：《乐问》，北京：中央音乐学院学报社，2000 年。
黄现璠：《唐代社会概略》，上海：商务印书馆，1936 年。
[法]贾克·阿达利（Jacques Attali）著，宋素凤、翁桂堂译：《噪音：音乐的政治经济学》，上海：上海人民出版社，2000 年。
姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996 年。
姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，北京：生活•读书•新知三联书店，2004 年。
康瑞军：《宋代宫廷音乐制度研究》，上海：上海音乐学院出版社，2009 年。
雷家骥：《武则天传》，北京：人民出版社，2001 年。
雷闻：《郊庙之外：隋唐国家祭祀与宗教》，北京：生活·读书·新知三联书店，2009 年。
李方元：《〈宋史·乐志〉研究》，上海：上海音乐学院出版社，2004 年。
李蓉：《隋唐军事征伐礼仪》，北京：国防工业出版社，2015 年。
李时人：《全唐五代小说》，北京：中华书局，2014 年。
梁满仓：《魏晋南北朝五礼制度考论》，北京：社会科学文献出版社，2009 年。
[日]林谦三，钱稻孙译：《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年。
陆毅刚：《中国军乐史》，北京：解放军出版社，2015 年。
罗艺峰编：《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，北京：中央音乐学院出版社，2011 年。
罗艺峰编：《汉唐音乐史第二届国际研讨会论文集》，北京：中央音乐学院出版社，2013 年。
毛水清：《唐代乐人考述》，北京：东方出版社，2007 年。
孟宪实：《唐高宗的真相》，北京：北京大学出版社，2008 年。
欧阳予倩：《唐代的舞蹈》，上海：上海文艺出版社，1980 年。
秦序：《中华艺术通史·隋唐五代卷上》，北京：北京师范大学出版社，2006 年。
丘琼荪遗著，隗芾辑补：《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社，1989 年。
任半塘、王昆吾编：《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，成都：巴蜀书社，1990 年。
任方冰：《明清军礼与军中用乐研究》，北京：中央音乐学院出版社，2014 年。
[日]仁井田陞著，栗劲、王占通译：《唐令拾遗》，长春：长春出版社，1989 年。
任爽：《唐代礼制研究》，长春：东北师范大学出版社，1999 年。

任中敏：《唐声诗》，南京：凤凰出版社，2013 年。
任中敏：《唐戏弄》，南京：凤凰出版社，2013 年。
任中敏：《唐艺研究》，南京：凤凰出版社，2013 年。
任中敏：《优语集》，南京：凤凰出版社，2013 年。
任中敏：《敦煌歌辞总编》，南京：凤凰出版社，2014 年。
沈冬：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004 年。
沈文倬：《宗周礼乐文明考论》，杭州：浙江大学出版社，1999 年。
[美]苏皮契克著，周耀群译：《社会中的音乐：音乐社会学导论》，长沙：湖南文艺出版社，2004 年。
史仲文主编：《中国艺术史（音乐卷）》，石家庄：河北人民出版社，2006 年。
史仲文主编：《中国艺术史（舞蹈卷）》，石家庄：河北人民出版社，2006 年。
孙晓辉：《两唐书乐志研究》，上海：上海音乐学院，2005 年。
汤勤福主编：《中国礼制变迁及其现代价值研究（东南卷）》，上海：上海三联书店，2015 年。
汤勤福主编：《中国礼制变迁及其现代价值研究（东北卷）》，上海：上海三联书店，2016 年。
陶敏、李一飞：《隋唐五代文学史料学》，北京：中华书局，2001 年。
[日]田边尚雄，陈清泉译：《中国音乐史》，北京：商务印书馆，1998 年。
王安潮：《中国古代音乐文化对艺术音乐创作的影响》，芜湖：安徽师范大学出版社，2013 年。
王重民：《敦煌曲子词集》，北京：商务印书馆，1950 年。
王福利：《辽金元三史乐志研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005 年。
王光祈：《王光祈音乐论著二种（〈中国音乐史〉〈东西乐制研究〉）》，上海：上海书店出版社，2011 年。
王克芬：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》，上海：上海音乐出版社，2010 年。
王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局，1996 年。
王昆吾：《唐代酒令艺术》，上海：东方出版中心，1995 年。
王立：《欢娱的巅峰——唐代教坊考》，北京：新星出版社，2015 年。
王美华：《礼制下移与唐宋社会变迁》，北京：中国社会科学出版社，2015 年。
王书奴编著：《中国娼妓史》，上海：上海三联书店，1988 年。
王小盾：《隋唐音乐及其周边》，上海：上海音乐出版社，2012 年。
王小盾：《中国音乐文献学初阶》，北京：北京大学出版社，2014 年。
王小盾、何剑平、周广荣、王皓编著：《汉文佛经音乐史料类编》，南京：凤凰出版社，2014 年。
王小甫：《唐、吐蕃、大食政治关系史》，北京：北京大学出版社，1992 年。
王运熙：《乐府诗论丛》，上海：上海古典文学出版社，1958 年。
王运熙：《乐府诗述论》，上海：上海古籍出版社，2012 年。
王运熙、杨明：《中国文学批评通史（隋唐五代卷）》，上海：上海古籍出版社，2007 年。
王子初：《音乐考古》，北京：人民音乐出版社，2006 年。
[美]巫鸿，李清泉、郑岩等译：《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，上海：上海人民出版社，2009 年。
吴丽娛：《唐礼摭遗：中古书仪研究》，北京：商务印书馆，2002 年。
吴丽娛：《终极之典：中古丧葬制度研究》，北京：中华书局，2012 年，
吴丽娛主编：《礼与中国古代社会》，北京：中国社会科学出版社，2016 年。
吴相洲：《乐府学概论》，北京：人民文学出版社，2015 年。

项楚：《敦煌歌辞总编匡补》，成都：巴蜀书社，2000 年。
向达：《唐代长安与西域文明》，石家庄：河北教育出版社，2001 年。
向回：《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年。
项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001 年。
[美]谢弗著，吴玉贵译：《唐代的外来文明》，北京：中国社会科学出版社，1995 年。
解玉峰：《诗词曲与音乐十讲》，南京：南京大学出版社，2013 年。
修君、鉴今：《中国乐妓史》，北京：中国文联出版社，2003 年。
徐海准：《〈乐学轨范〉唐部乐器图说之研究》，武汉：华中师范大学出版社，2015 年。
许之衡：《中国音乐小史》，上海：上海书店出版社，2011 年。
梁满仓：《魏晋南北朝五礼制度考论》，北京：社会科学文献出版社，2009 年。
严耕望：《唐仆尚丞郎表》，北京：中华书局，1986 年。
杨旻玮：《唐代音乐文化之研究》，台北：文史哲出版社，1993 年。
杨向奎：《宗周社会与礼乐文明》，北京：人民出版社，1992 年。
杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年。
杨志刚：《中国礼仪制度研究》，上海：华东师范大学出版社，2001 年。
叶栋：《唐乐古谱译读》，上海，上海音乐出版社，2001 年。
阴法鲁：《阴法鲁学术论文集》，北京：中华书局，2008 年。
喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，长沙：湖南文艺出版社，2012 年。
曾智安：《乐府诗音乐形态研究：以曲调考察为中心》，北京：北京大学出版社，2013 年。
张国刚：《唐代官制》，西安：三秦出版社，1987 年。
张国刚主编：《隋唐五代史研究概要》，天津：天津教育出版社，1996 年。
张前：《中日音乐交流史》，北京：人民音乐出版社，1999 年。
张世彬：《中国音乐史述论稿》，香港：友联出版社，1975 年。
赵克尧：《唐太宗传》，北京：人民出版社，2002 年。
赵维平：《中国与东亚音乐的历史研究》，上海：上海音乐学院出版社，2012 年。
赵小华：《初盛唐礼乐文化与文士、文学关系研究》，广州：广东人民出版社，2011 年。
浙江大学古籍研究所编：《礼学与中国传统文化：庆祝沈文倬先生九十华诞国际学术研讨会论文集》，北京：中华书局，2006 年。
中国大百科全书编委会：《中国大百科全书（音乐舞蹈卷）》，北京：中国大百科全书出版社，1989 年。
中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社，1988 年。
朱谦之：《中国音乐文学史》，上海：上海人民出版社，2006 年。
左汉林：《唐代乐府制度与歌诗研究》，北京，商务印书馆，2010 年。

三、外文论著（按年代顺序）

[日]玉井是博：《支那社会経済史研究》，東京：岩波書店，1942 年。
東洋音楽學會編集：《唐代の楽器》，東京：音楽之友社，1968 年。
Clifford Geertz，*The Interpretation of Cultures:Selected Essays*，New York:Basic books，1973.
Levi-Strauss，*Structural Anthropology*，New York:Basic books，1974.
[日]仁井田陞，[日]池田温补：《唐令拾遺補》，東京：東京大學出版社，1997 年。
David L.McMullen，*The Death Ritual of Tang Daizong*，in Joeph P.McDermott,ed., State and Court Ritual in China，London:Cambridge University Press，1999.
[日]金子修一：《古代中国と皇帝祭祀》，東京：汲古書院，2001 年。

Noam Chomsky，*Syntactic Structures*，Berlin：Walter de Gruyter，2002.
[日]岸辺成雄：《唐代音楽の歴史的研究続巻》（楽理篇・楽書篇・楽器篇・楽人篇），東京：和泉書院，2005 年。
Picken Laurence，*Music from the Tang Court Volume 1-7*，London:Cambridge University Press，1985-2006.
[日]渡邊信一郎：《中国古代の楽制と国家》，京都:文理閣，2013 年。

四、期刊论文（按年代顺序）

仲铎：《张骞得胡曲李延年造新声辨伪》，上海《学艺杂志》，1934 年第 15 卷 5 号。
李里：《唐代的军乐》，台湾《自立晚报》，1963 年 7 月 24 日。
潘树广：《〈艺文类聚〉概说》，《辞书研究》，1980 年第 1 期。
胡大浚：《岑参“西征”诗本事质疑——读岑参诗札记之一》，《甘肃师大学报》（哲学社会科学版），1981 年 03 期。
黄翔鹏：《雅乐不是中国音乐传统的主流》，《人民音乐》，1982 年第 12 期。
高适瑜：《唐代官伎》，《史学月刊》，1987 年第 5 期。
[日]岸边成雄：《唐代音乐文献解说》，原载《东洋音乐研究》第 1 卷第 1 号(1937 年)，秦序译，《交响》1987 年第 1 期。
秦序：《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎的出现年代》，《中国音乐学》，1991 年第 2 期。
暨远志：《张议潮出行图研究——兼论唐代节度使旌节制度》，《敦煌研究》，1991 年第 3 期。
[日]妹尾达彦，黄正建译：《唐长安城的仪礼空间——以皇帝仪礼的舞台为中心》，《东洋文化》，1992 年第 72 号。（收录于[日]沟口雄三、[日]小岛毅，孙歌译：《中国的思维世界》，江苏人民出版社，2006 年。）
秦序：《刘贶与〈太乐令壁记〉》，《黄钟》，1993 年 Z1 期。
郑祖襄：《〈古今注〉“横吹曲”史料真伪谈》，《中央音乐学院学报》（季刊），1994 年第 4 期
赵澜：《〈大唐开元礼〉初探：论唐代礼制的演化历程》，《复旦学报》（社会科学版）1994 年第 5 期。
[日]金子修一：《关于从魏晋到隋唐时期的郊祀、宗庙制度》，《日本中青年学者论中国史・六朝隋唐卷》，上海古籍出版社，1995 年。
孙机：《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉〈乐舞图〉散记》（下），《文物》，1996 年 05 期。
李石根：《唐代大曲第一部——秦王破阵乐》，《西安音乐学院学报》，1997 年第 1 期。
王兆鹏：《广韵“同用”“独用”使用年代考》，《中国语文》，1998 年第 2 期。
甘怀真：《“制礼”观念的探析》，《史学：传承与变迁学术研讨会论文集》，台湾大学历史学系，1998 年 6 月。
黄翔鹏：《中国古代音乐歌舞伎乐时期的有关新材料、新问题》，《文艺研究》，1999 年 04 期。
高明士：《唐代敦煌官方的祭祀礼仪》，《1994 年敦煌国际研讨会论文集・宗教文史卷》上，甘肃民族出版社 2000 年版。
钱志熙：《音乐史上的雅俗之变与汉代的乐府艺术》，《浙江社会科学》，2000 年第 4 期。
[日]户崎哲彦，蒋寅译：《唐代的禘祫论争及其意义》，《咸宁师专学报》，2001 年第 8 期。
孙晓晖：《唐代的卤簿鼓吹》，《黄钟》（《武汉音乐学院学报》），2001 年第 4 期。
孙尚勇：《黄门鼓吹考》，《黄钟》（《武汉音乐学院学报》），2002 年第 4 期
吴相洲：《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》，《社会科学战线》，2002 年 05 期。
杨华：《论〈开元礼〉对郑玄和王肃礼学的择从》，《中国史研究》，2003 年第 1 期。
李石根：《唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐》，《西安音乐学院学报》，2003 年

04 期。
曾美月：《唐代文献中“燕乐”“讌乐”“宴乐”语义异同辨析》，《音乐研究》，2003 年 04 期。
穆渭生：《唐玉华宫兴衰考略》，《西北大学学报（哲学社会科学版）》，2004 年 7 月。
[日]丸橋充拓：《唐宋變革期の軍禮と秩序》，《東洋史研究》第 64 卷第 3 號，2005 年。
吴丽娛：《礼用之辨：〈大唐开元礼〉的行用释疑》，《文史》，2005 年第 2 期。
吴丽娛：《新制入礼：〈大唐开元礼〉的最后修订》，《燕京学报》新 19 期，北京大学出版社 2005 年。
吴丽娛：《营造盛世：〈大唐开元礼〉的撰作缘起》，《中国史研究》，2005 年第 3 期。
喻意志：《〈通志·乐略〉的史源学考察》，《中国音乐学》（季刊）2005 年第 2 期。
郑祖襄：《唐宋“雅、清、燕”三乐辨析》，《音乐研究》，2007 年 01 期。
左汉林：《唐代太常寺乐工种类考论》，《开封大学学报》，2007 年 01 期。
钱志熙：《论蔡邕叙“汉乐四品”之第四品应为相和清商乐》，《北京大学学报》（哲学社会科学版），2010 年第 2 期。
王福利：《〈摩诃兜勒〉曲名含义及其相关问题》，《历史研究》，2010 年第 3 期。
夏滟洲：《唐代良贱乐人社会身份的历史考察》，《音乐研究》，2010 年 11 月。
[日]金子修一：《唐代皇帝祭祀的特质——透过皇帝的郊庙亲祭来检讨》，《中国社会历史评论》第 3 卷，中华书局 2011 年。
程雅娟：《“军权”与戏饰之融合——〈信西古乐图〉中的唐代武舞服饰研究》，《装饰》，2011 年第 10 期。
王小盾：《中国音乐学史上的“乐”“音”“声”三分》，《隋唐音乐及其周边》，上海音乐学院出版社，2012 年。
王博：《獻俘禮から見た唐宋軍禮の變容》，《史滴》第 34 号，早稻田大学东洋史恳话会编，2012 年。
王博：《唐代軍禮における“獻俘禮”の基本構造》，《史观》第 167 号，早稻田大学史学会编，2012 年。
柏红秀：《论唐文宗修雅乐与中晚唐音乐发展》，《艺术百家》，2012 年 S1 期。
柏红秀：《论唐文宗的音乐建制及其音乐史意义》，《乐府学（第八辑）》，2013 年 00 期。
李强、徐家玲译注：《拜占庭〈士兵法〉译注》，《古代文明》，2013 年第 2 期。
王博：《唐宋における皇帝秩序の變容—獻俘禮を手がかりにして》，《史滴》，2013 年第 34 期。
张远：《〈秦王破阵乐〉是否传入印度及其他——兼与宁梵夫教授商榷》，《南亚研究》，2013 年 12 月。
王博撰，王建歧译：《唐代献俘礼的构造与皇帝权力》，《陕西历史博物馆馆刊》第 21 辑，西安：三秦出版社，2014 年。
刘安志：《关于〈大唐开元礼〉的性质及行用问题》，《新资料与中古文史论稿》，上海：上海古籍出版社，2014 年。
王春阳、周国林：《“驺虞”考》，《古籍整理研究学刊》，2014 年第 1 期。
杨洁：《〈南诏奉圣乐〉研究现状述评》，《音乐探索》，2015 年第 3 期。
杨洁：《〈南诏奉圣乐〉研究述评》，《大理学院学报》，2015 年 7 月。
刘勇：《陈旸〈乐书〉乐器插图中的若干问题》，《中央音乐学院学报》，2016 年第 3 期。

五、学位论文（按年代顺序）

常朝栋：《中国军乐发展之研究》，国立台湾师范大学硕士论文，1984 年。
左汉林：《唐代乐府制度研究》，首都师范大学博士论文，2005 年。

马冬：《唐代服饰专题研究 ——以胡汉服饰文化交融为中心》，陕西师范大学博士论文，2006年。
卫亚浩：《宋代乐府制度研究》，首都师范大学博士论文，2007 年。
刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院博士论文，2008 年。
肖光伟：《〈玉海〉所引隋唐五代文献研究》，上海师范大学博士论文，2011 年。
张爱麾：《唐宋皇帝卤簿研究》，内蒙古科技大学包头师范学院硕士论文，2011 年。

致 谢

本文是在我的导师——俞钢先生的严厉督促与严格指导下完成的。我有撰写本文的想法是在研一上学期，初稿完成于 16 年 11 月中旬，期间学术兴趣几转，甚至曾一度因为读了大量艺术史书籍，而有转向从事唐代艺术史和观念史研究的想法。当我把“唐代军乐研究”和“唐代音乐中的‘雅’与‘俗’”两个选题提交给俞师审定时，俞师建议我从事前一课题的研究，自此我便开始了资料的收集工作。而后，在两个半月的初稿写作期间，我曾一度卡壳于乐辞的研究，虽然之前阅读了大量乐府学的论著，但在如何有效地把乐府学的成果和军乐乐辞研究相结合上，仍然颇多阻碍和困惑，以致这一章的写作就耗去大半个月；我曾一度因研究的兴奋而失眠半个月，尤其是在附录一的写作过程中，我仔细钩沉了从贞观到显庆年间的政治史，排列了大量的时间线和人物关系，每天睡觉前就在思索这些人和事，以致常常凌晨三点都不能成眠，但最后写作时竟很畅快；我曾一度沉醉于中华礼制的博大气象中，当时通读了能找到的所有礼制论著，但礼制的极度冗繁又曾使我步步维艰，而当我仔细了解了《广韵》中“同用”“独用”的内涵以后，我仿佛获得了“拨开云雾见天日”的灵感，一下子透过繁杂的礼条看到了典制制作的一些内在规律，所以当时我的想法是，通过“同用”“独用”的视角，给典章制度的研究提供一定程度的方法论意义；我也曾一度醉心于唐代的图像资料，在资料室日日翻阅《中国美术全集》而不知疲累，虽然最后能直接用于唐代军乐研究的图像史料并不为多，但翻阅的过程中常使我联想到文字中的唐代历史，图像和文字的结合，让我对唐史的认识逐渐立体化。在研究与写作的过程中，我更加深切地体会到，学术于我，是一个快乐的探索过程。

俞师常言，做学问首先得学会做人。三年来，无论为人为学，俞师给我的助益都终身受用。俞师精力之旺盛、学识之渊博、目光之敏锐都让我辈汗颜，我记得俞师对我的每一次耳提面命。我书生气十足，办事不稳重，但俞师并不以之为忤，而是宽容以待，更常让我惶愧无地。在论文的写作上，俞师要求甚严，每个错句错字乃至每个错误的标点都予以订正，而在论文的整体架构和提升上，又能高屋建瓴地提出修改意见。论文的写成，浸润了俞师极大的心血。

此外，本文在预答辩会上，得到了古籍所戴建国、汤勤福、张剑光、程郁、燕永成、刘光胜诸师的指点，谨表谢忱。温州大学王小盾教授在乐辞的资料上给我提供了一些重要的信息；华东师范大学牟发松教授、章义和教授在我考博面试时，针对我的硕士论文提出了宝贵的意见，并提供了一些我所忽略的专著信息，如渡边信一郎近年所作《中国古代的乐制和国家》；师门陈伟扬、张卫健、李小虎、任艳彬、刘凌静、聂凡等同学帮我认真检查和修改了论文错误；上师大杨静娴同学和西北大学孟献志同学帮我从台湾查阅了重要的资料；室友秦军师同学研究《宋史·仪卫志》，我们在写作论文的过程中，每天互相交流礼制文献阅读的心得；澳门大学余一泓同学通读了全稿并提出了修改意见，同时帮我翻译了摘要；好友刘泱在我选题时曾提出要我多关注唐代鼓吹和政治史的关系，更坚定了我做唐代军乐课题的信心。以上诸师诸友都以己力无私地对我进行帮助，在此一并表示感谢。

必须承认的是，由于长期阅读音乐史论著的缘故，本文在文风上受任半塘先生和王小盾老师影响甚深；又由于研二曾花大半个学期研读康德哲学，本文在论

证上稍显啰嗦，且体系化构建的意图非常明显。所以本文仍是我初入学术研究，邯郸学步后的稚嫩之作，错漏与浅薄在所难免，它与我想象中的完美，仍存在很大的距离。进一步的补足与修改，只能留待来日了。

邱 炎

2017 年 4 月 29 日